Catherine de Smet

Pour une critique du design graphique

Dix-huit essais

B42-23

CDI - StP La Joliverie
39360

INTRODUCTION

La plupart des textes réunis dans ce volume, écrits au fil d'une dizaine d'années, ont été produits en réponse à des commandes ou à l'occasion d'invitations. Le hasard des circonstances a ainsi orienté parfois le choix des sujets traités. Pourtant, si l'ensemble ne résulte pas d'un programme, il témoigne d'un parti pris à l'origine de toute l'entreprise : celui d'adopter le design graphique comme principal objet d'étude, et de l'envisager sous sa double dimension créative et fonctionnelle.

Le XXe siècle offrit aux formes graphiques, autrefois associées aux arts « mineurs », « décoratifs » ou « appliqués », l'alternative du design. Non que cette dénomination fût unanimement employée : l'expression *graphic design*, avérée aux États-Unis dans les années 1920[1], ne se généralisa dans les pays anglo-saxons qu'après la Seconde Guerre mondiale, et le terme français de « graphisme », utilisé malgré les confusions sémantiques qu'il suscite[2], fait l'économie du design. L'intégration à ce domaine générique est pourtant capitale et permet de souligner les processus de création industrielle à l'œuvre dans la production graphique, ainsi que les enjeux tout à la fois esthétiques et politiques qui leur sont liés.

Le corpus des connaissances et des réflexions théoriques relatives au design graphique est réduit si on le compare à celui qui concerne l'art et l'architecture, ou même les autres branches du design. Les points de vue adoptés ici continuent de dépendre de cette situation, qu'il s'agit précisément de faire évoluer. Ils sont également liés à la condition occidentale de leur auteur, et à sa formation initiale d'historienne de l'art qui décida, à la toute fin du siècle dernier, de consacrer ses recherches à un certain pan de notre culture visuelle.

Le premier ouvrage général – *A History of Graphic Design*, de Philip Meggs[3] – a paru en 1983[4]. D'autres lui ont succédé, majoritairement en langue anglaise, cherchant à embrasser, avec la même ambition quasi encyclopédique, l'étendue de cette pratique créative. Le présent recueil se situe à l'opposé : comme une suite

[1] Addison Dwiggins utilise ce vocable en 1922 dans son article « New Kind of Printing Calls for New Design », *Boston Evening Transcript*, 29 août 1922 (repris dans Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller, Rick Poynor (dir.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1999, p. 14-18).

[2] On trouve cette acception du terme, inhabituelle alors, dans un article de Pierre Mac Orlan (mis en pages par Alexei Brodovitch) publié en 1929 : « Graphismes », *Arts et métiers graphiques*, n° 11, n. p.

[3] Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design* [1983], New York, John Wiley & Sons, 1998.

[4] On s'accorde à considérer le livre de Meggs comme le premier exemple d'aperçu général du design graphique à travers le temps, mais on peut aussi prendre en compte des approches comme celle de Josef Müller-Brockmann, qui proposa une *Histoire de la communication visuelle* (Teufen, A. Niggli, 1971).

discontinue de microrécits, qui voudraient éclairer quelques portions infimes d'un immense territoire, dressant de celui-ci un panorama fragmentaire, mais néanmoins traversé déjà de nombreuses correspondances.

Une même interrogation sous-tend chacun de ces essais (entendre *tentatives* aussi bien) : comment écrire l'histoire du design graphique et en assurer la critique, au sens que lui accordait Roland Barthes – celui d'une interprétation plus que d'un jugement[5] ?

Au cours des dernières décennies, l'inadéquation du modèle de l'histoire de l'art a été souvent soulignée par ceux qui consacrent leurs recherches au design graphique. Ainsi Robin Kinross, en 1985, discute la possibilité de situer celles-ci au sein des *cultural studies*, pour conclure qu'une critique autonome serait préférable. Il se réfère alors, non sans une pointe d'ironie rétrospective, à un congrès de 1977 : « Nous pouvions dorénavant nous délester du fardeau de l'histoire de l'art : de ses méthodes douteuses, de son association professionnelle vieux jeu, et de toute cette affaire de sanctification et de fétichisation des objets d'art[6]. »

Andrew Blauvelt, dans l'introduction aux trois numéros de la revue *Visible Language* dont il assure la direction en 1994-1995, dénonce l'histoire de l'art issue du *connoisseurship*, attachée à la datation, à l'attribution et à la classification selon des critères d'écoles et de styles (Bridget Wilkins avait, quelques années auparavant, déploré de façon analogue l'application de ce type de critères au design[7]). Blauvelt invoque en particulier Michel Foucault et Michel de Certeau afin de suggérer de nouvelles postures d'historiens, conscients de ce que leurs récits ne parviendraient pas à inclure, qui ne prétendraient jamais épuiser la connaissance ni l'interprétation des objets considérés, qui cesseraient de placer le graphiste, et ses supposées intentions, au centre du système et qui enfin renonceraient à la linéarité de la chronologie[8].

Nul doute que le modèle décrié soit condamnable : en décalage avec la pensée contemporaine, étroit et désuet, il apparaît inadapté au design graphique autant qu'à toute autre forme de production. Mais il convient de distinguer débat académique et débat intellectuel : la revendication d'une discipline autonome correspond à un appel en faveur d'une reconnaissance de ce domaine et d'un enseignement spécifique. C'est ce qui motive la position de Rick Poynor, qui souligne aussi l'impasse d'une transmission des savoirs exclusivement destinée aux futurs praticiens, et qui préconise une intégration aux *visual studies* (dont il note cependant l'actuel aveuglement à l'endroit du design graphique – cécité héritée selon lui de l'histoire de l'art)[9]. Par ailleurs, on peut aussi croire aux vertus d'une histoire de l'art qui s'est largement transformée et ouverte à d'autres disciplines, dont la dimension anthropologique s'est affirmée, et que certains de ses plus illustres théoriciens avaient, dès le début du XXe siècle, déjà émancipée des pratiques historiographiques naïves ou réductrices.

5 « Faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre, c'est [...] ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces. [...] Tant que la critique a eu pour fonction de juger, elle ne pouvait être que conformiste. » Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966, p. 14.

6 Robin Kinross, « Design History Search for Identity », *Designer*, novembre 1985, p. 12-13.

7 Bridget Wilkins, « No More Heroes? », *Eye Magazine*, nº 6, printemps 1992, consultable à l'adresse : www.eyemagazine.com/opinion.php?id=35&oid=175

8 Andrew Blauvelt, « The Particular Problem of Graphic Design (History) », *Visible Language*, vol. 28, nº 3, 1994, p. 206-216.

9 Rick Poynor, « Out of the Studio: Graphic Design History and Visual Studies », 10 janvier 2011, consultable à l'adresse : http://observatory.designobserver.com/feature/out-of-the-studio-graphic-design-history-and-visual-studies/24048/

la plus actuelle), dans le contexte d'une histoire visuelle et matérielle, en vertu de la conviction selon laquelle la critique ne saurait exister sans perspective historique. Le design graphique se laisse par ailleurs saisir dans la relation entretenue avec d'autres champs, puisque telle est sa raison d'être : ici, parmi d'autres, l'architecture, le jazz, l'art contemporain, la photographie, la littérature.

Les livres sont très présents. Il semble en effet important de s'arrêter sur les aspects formels et culturels du codex, aujourd'hui où, comme l'a souligné Roger Chartier, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité se transforment simultanément les supports de l'écriture, les techniques de sa reproduction comme de sa diffusion, et les manières de lire[14]. Sont ainsi évoqués dans ce volume le livre de jeunesse (« La photographie illustrée »), des ouvrages conçus par Philippe Millot (« Dessiner les livres »), par Paul Cox (« Cox et le codex ») et par le tandem de Norm (« Alternormalisme »), les relations qu'entretient le travail de Thomas Hirschhorn avec l'imprimé («Relier le monde »), les livres d'architecte, de Le Corbusier à Rem Koolhaas (« Je suis un livre », « La piste verte » et « Graphistes et architectes ») ou encore la situation graphique de l'édition hexagonale (« Notre livre [France] »).

L'identité visuelle et la signalétique, en l'occurrence celles des musées et centres d'art, sont considérées à travers le travail de Jean Widmer pour le Centre Pompidou (« Histoire d'un rectangle rayé »), les affiches, catalogues et alphabets de Wim Crouwel pour le Stedelijk Museum d'Amsterdam (« Le cosmonaute »), et les expérimentations de Vier5 pour le Museum für AngewandteKunst de Francfort ainsi que pour le CAC Brétigny (« Graphisme d'inutilité ludique »). Les détournements opérés par Wim Delvoye (« Logos ») rejoignent ce thème des signes identitaires, mais l'éclairent différemment.

Certains textes abordent des sujets transversaux. Les deux premiers concernent la place du design graphique dans l'histoire de l'art et la question féminine dans l'historiographie du graphisme. Trois autres consistent en une observation de la situation spécifiquement française (archives et collections envisagées comme conditions de la recherche, enseignement et enfin édition) ; écrits entre 2003 et 2008 dans le contexte précis de la revue annuelle *Graphisme en France*[15], ils sont de nature plus circonstancielle que les autres essais, mais poursuivent le même but : contribuer à la connaissance d'un composant non négligeable de la culture contemporaine.

14 Roger Chartier, *Écouter les morts avec les yeux*, Paris, Collège de France/ Fayard, 2008, p. 19.
15 La revue *Graphisme en France* est publiée par le Centre national des arts plastiques.

SOMMAIRE

11 Pour une histoire de l'art en zigzag

17 Pussy Galore et Bouddha du futur
Femmes, graphisme, etc.

25 La photographie illustrée
Les « Enfants du monde » de Dominique Darbois

35 Habiller le jazz

48 Jeu de piste
Archives et collections

55 Histoire d'un rectangle rayé
Jean Widmer et le logo du Centre Pompidou

75 Le cosmonaute
Wim Crouwel en apesanteur

87 Dessiner les livres
Notes sur le travail de Philippe Millot

97 Alternormalisme
L'esthétique organisationnelle de Norm

110 Apprendre et désapprendre

119 Graphisme d'inutilité ludique
(Pourquoi j'aime le travail de Vier5)

127 Cox et le codex, ou l'enfance du livre

137 Relier le monde
Thomas Hirschhorn et l'imprimé

155 Logos
Les identités visuelles de Wim Delvoye

160 Notre livre (France)

167 « Je suis un livre. »
À propos de *S,M,L,XL* par Rem Koolhaas et Bruce Mau

183 La « piste verte »
Les Plans de Paris de Le Corbusier

199 Graphistes et architectes
Quelques épisodes récents d'une histoire ancienne

208 Index des noms

Mosnar Yendis, *The Poster*

avoir en elles qu
chopathia sexual
Ses pieds,
Quitté le champ
noirs. Ils s'appu
noir où s'appuier
Mais ce so
nulle ligne de p
plan de l'affiche,
qu'il supporte ;
figure déplacée.
espace plus proc
privé de toute co
Et ce flotter
et les affiches,
Ainsi le cadre
créature de rêve
traversent le ciel
sent en bas à ga
(Celles-ci o
l'autre affiche le
que la trace bla
autre chose que
la gauche, plus
Ainsi encor
recouvrir le haut
aussi, latéraleme
l'affiche), la pou
Insistons su
L'affiche pu
une invention
transitive, chant
en se maintenan
(pour) elle-même
un circuit de m
revue *The Poste*
sacrée à leur mar

Jean-Claude Lebensztejn,
Zigzag, Paris, Flammarion,
1981, 13,5 × 22 cm, p. 286

Paru dans le catalogue d'exposition
Art grandeur nature,
Anne-Marie Morice, Morten Salling (dir.),
St-Ouen, Synesthésie, 2004.

Pour une histoire de l'art en zigzag

Est-il bien utile de se demander si le graphisme est un art ? À y regarder de près, il semble que tout le monde s'accorde à répondre par l'affirmative à cette question. Diversement il est vrai. Susan Sontag, dans un texte écrit en 1970 pour un ouvrage consacré aux posters cubains, insiste sur le caractère principalement plagiaire de l'affiche[1]. Ce n'est pas, explique-t-elle, le fait de travailler sur commande, de créer contre rétribution ou de viser la satisfaction d'un client qui constitue le graphisme en art appliqué (puisque les beaux-arts, jusqu'au XIXe siècle, répondaient eux-mêmes à ces critères), mais l'exercice consistant précisément à appliquer ce qui aurait été déjà expérimenté par d'autres arts. Affirmation peut-être irritante pour certains, mais dont le mérite est de privilégier clairement une approche plastique. Sur le plan stylistique, les affiches seraient des parasites de la peinture, de la sculpture, voire de l'architecture : preuve pour Sontag de leur appartenance à la sphère esthétique avant tout.

À peu près au même moment (1973), Roland Barthes, de son côté, déclare au contraire que l'art graphique « devrait être l'art majeur », si nous pouvions, précise-t-il, dégager le langage « du joug empiriste » que lui impose la société en le réduisant à un simple instrument de communication[2]. Cette supériorité virtuelle que Barthes reconnaît à la mise en forme de l'écriture – il commente en l'occurrence l'alphabet enluminé d'Erté – viendrait ainsi de la capacité de la lettre à résoudre l'opposition entre figuration et abstraction, congédiant « l'alibi du réalisme et celui de l'esthétisme ».

Mineur ou majeur, peu importent ici les conclusions tirées respectivement par Sontag et Barthes. Pour l'un comme pour l'autre, le graphisme fait partie intégrante non seulement du paysage visuel, mais du paysage artistique. Cette vision peut sembler naturelle sous la plume d'auteurs qui embrassent dans leur réflexion et leurs écrits le champ culturel au sens le plus large. Mais certains historiens de l'art ont également montré tout le profit qu'ils pouvaient tirer d'une prise

[1] Susan Sontag, « Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity », dans Dugald Stermer (dir.), *The Art of Revolution: 96 posters from Castro's Cuba, 1959-1970*, New York, McGraw Hill, 1970, repris dans Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller, Rick Poynor (dir.), *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1999, p. 196-218.

[2] Roland Barthes, « Erté ou À la lettre » [1973], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 99-121.

en compte des objets graphiques dans leurs propres recherches, et cela au-delà même de l'étude des artistes issus des avant-gardes, comme El Lissitzky ou Kurt Schwitters par exemple, dont la pratique pluridisciplinaire exige précisément ce genre d'approche. Ainsi un article de Jean-Marc Poinsot intitulé « Le sucre » débute avec une comparaison entre deux générations de paquets de sucre semoule Beghin Say[3]. En 1983, les boîtes de carton imprimées abandonnent le fond blanc, la disposition du texte en oblique et la typographie sans sérifs qui les caractérisaient, au profit d'une nouvelle organisation de leur surface, plus chargée, où le texte, désormais composé en lettres à empattements, s'inscrit à l'horizontale sur un fond ocre à motif figuratif répétitif. « En regardant ces emballages avec plus d'attention, écrit Poinsot, je trouvais de plus en plus de points communs avec le discours critique, l'architecture et la peinture actuelle. [...] Le bureau d'études de cette importante société avait totalement intégré la rhétorique moderniste/postmoderniste dans son discours et ses images. » Poinsot met donc en relation ce micro-événement survenu dans l'univers du packaging avec des productions architecturales et picturales, et émet l'hypothèse de modèles communs qui traverseraient le corps social.

On peut aussi penser à Jean-Claude Lebensztejn, qui tisse des liens savants entre des formes de création très différentes et porte une vive attention à tous les aspects de la production graphique. Auteur d'un article critique sur les éditions successives du poème de Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, il y décrit minutieusement les variantes des diverses mises en pages du texte[4]. Analyse d'un apport considérable : le poète français est invariablement cité par les historiens du graphisme comme l'un des pères de la typographie moderne, généralement sans que soit interrogée l'adéquation des multiples versions éditoriales du *Coup de dés* aux intentions initiales de Mallarmé. Or pouvoir mesurer la trahison visuelle que constitue l'usage d'un caractère Elzévir à la place d'un Didot n'est pas de moindre importance.

Dans un autre registre, Lebensztejn a récemment découvert la source iconographique, jusqu'alors inconnue, du tableau de Cézanne, *Léda et le Cygne,* dans une étiquette, celle du champagne Nana[5]. « Les grands spécialistes sont rarement tentés de porter leur regard ou leurs pas à l'écart des circuits balisés de leur domaine de compétence », remarque Lebensztejn, coutumier quant à lui de ce genre de détour. Ce qui l'avait également conduit à relier, dans son texte « Brouillon kubique », les options commerciales et publicitaires de la société Maggi aux courants artistiques du début du XXe siècle[6]. Lebensztejn y commente l'apparition simultanée en 1907 de la peinture cubiste et du bouillon Kub, auquel se réfèrent explicitement un tableau de Picasso et un autre de Mondrian : « [Maggi] est présent à l'Exposition universelle de 1900, investit les murs aveugles des immeubles, les cortèges de carnaval, les cartes postales et le cinéma. Il soigne

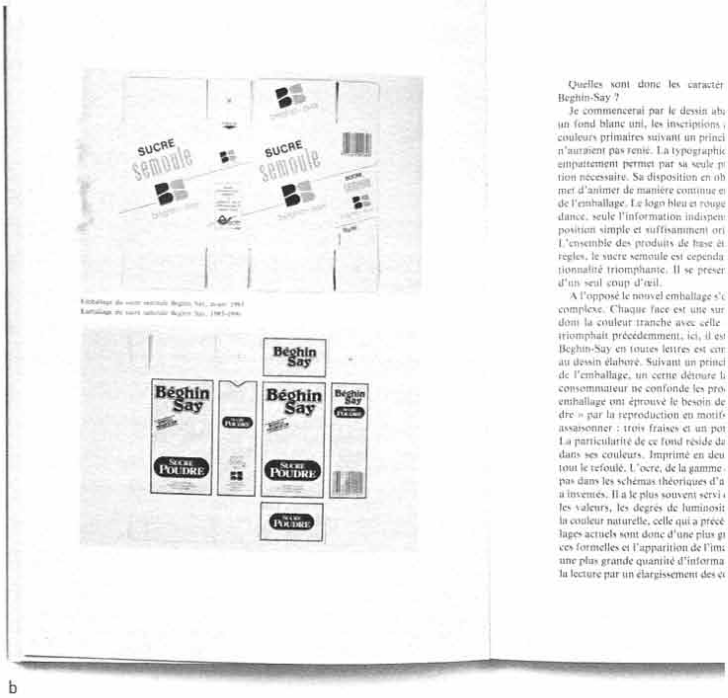
3 Jean-Marc Poinsot, « Le sucre » [1983], *L'Atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Édition, 1991, p. 141-159.
4 Jean-Claude Lebensztejn, « Note relative au *Coup de dés* », *Critique*, n° 397-398, juin-juillet 1980, p. 633-659.
5 *Id.*, « Une source oubliée de Cézanne », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 86, hiver 2003-2004, p. 83-93 ; *Études cézaniennes*, Paris, Flammarion, 2006, p. 46-59.
6 *Id.*, « Brouillon kubique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 61, automne 1997, p. 5-19.

a · Boîte Bouillon Kub, Nestlé France, sans date

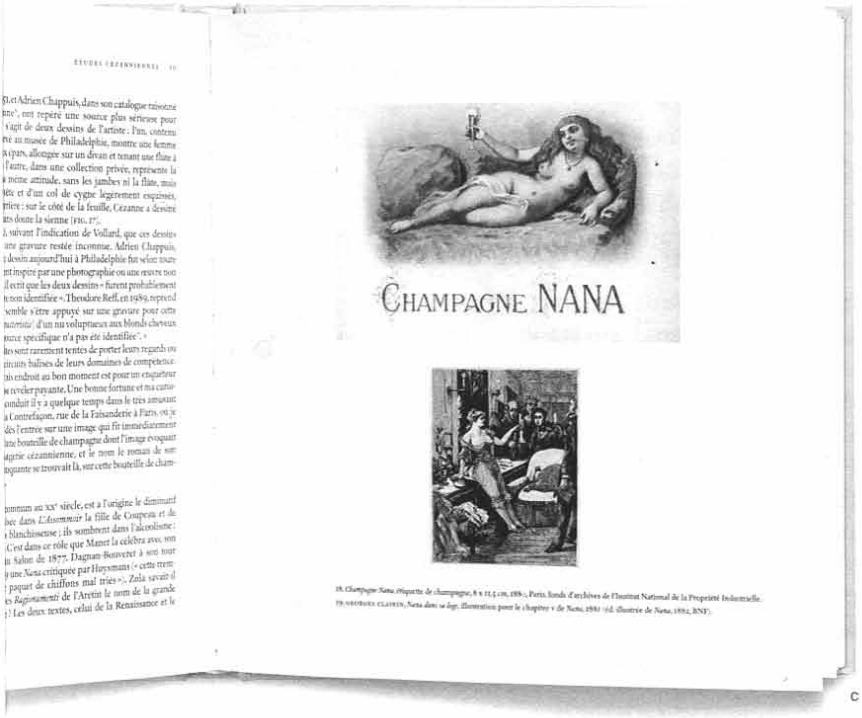
b · Jean-Marc Poinsot, « Le sucre », *L'Atelier sans mur. Textes 1978-1990*, Villeurbanne, Art Édition, 1991, 17 × 24 cm, p. 142

c · Jean-Claude Lebensztejn, *Études cézaniennes*, Paris, Flammarion, 2006, 23 × 21,5 cm, p. 51

a



b



c

DU MEME ? AUTEUR ?

La fourche, Gallimard, 1972, coll. Le Chemin

'our recevoir régulièrement, sans aucun engagement de
otre part, l'Actualité Littéraire Flammarion, il vous suffit
'envoyer vos nom et adresse à
lammarion, Service ALF, 26, rue Racine, 75278 PARIS
edex 06.

ɔur le CANADA à :
ammarion Ltée, 163 Est, rue Saint-Paul, Montréal PQ
2Y 1G8

ɔus y trouverez présentées toutes les nouveautés mises en
nte chez votre libraire : romans, essais, sciences humai-
s, documents, mémoires, biographies, aventures vécues,
res d'art, livres pour la jeunesse, ouvrages d'utilité
ɜtique...

© 1981 FLAMMARION
ISBN 2-08-212510-6
Printed in France

Texte de Francis Bacon Maurice Blanchot Jorge Luis Borges
Roger Caillois Jacques Cazotte Pierre Corneille John Donne
J. C. Engelstein Sigmund Freud Baltasar Gracián
Luther Henderson O. Henry Hokusai Hymne à Déméter
Nestor Ibarra Franz Kafka Comte de Lautréamont
Jean-Claude Lebensztejn Léonard de Vinci Lieou Hsiang
Stéphane Mallarmé Octave Mannoni Suárez Miranda
Gérard de Nerval Pausanias Pline l'Ancien Marcel Proust
Frank Stella Vous Anonymes divers
Musique de Wolfgang Amadeus Mozart
Composition typographie mise en pages réalisées à la
Compagnie Française d'Impression à Evry 91015
Composé sur machine Novatype H-124 fabriquée par
l'usine des machines polygraphiques de Léningrad
Composition de Paul Nagy Tibor Papp
Typographie et mise en pages de Jean-Paul Scherer
Composé en Times c. 10, 8, 24, 36
Graphiques de Claudine Caruette
Photogravure de Charpentier-Vandem
Correction d'épreuves de Catherine Lagardère
Encre Lorilleux - noir 400
Papier couché mat 110 g des Papeteries Libert
Conducteurs de machine Marc Crouillebois Gilbert Jouis
Couverture de Gérard Deshayes tirée par l'Atelier du Blason
Brochage S.P.B.R.
Responsables d'édition Louis Audibert André Knidel
Editions Aubier-Flammarion
Collection « La philosophie en effet » (nouvelle série)
dirigée par Jacques Derrida Sarah Kofman
Philippe Lacoue-Labarthe Jean-Luc Nancy

Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, 13,5 × 22 cm, p. 5

ses emballages, particulièrement le flacon d'arôme Maggi, dont la forme n'a pas changé, et les boîtes métalliques de bouillon Kub. Avec leur forme cubique (et parfois cylindrique), leur typographie simplifiée et leurs couleurs jaune et rouge, ces boîtes avaient de quoi attirer l'œil, sinon le palais, de Mondrian. »

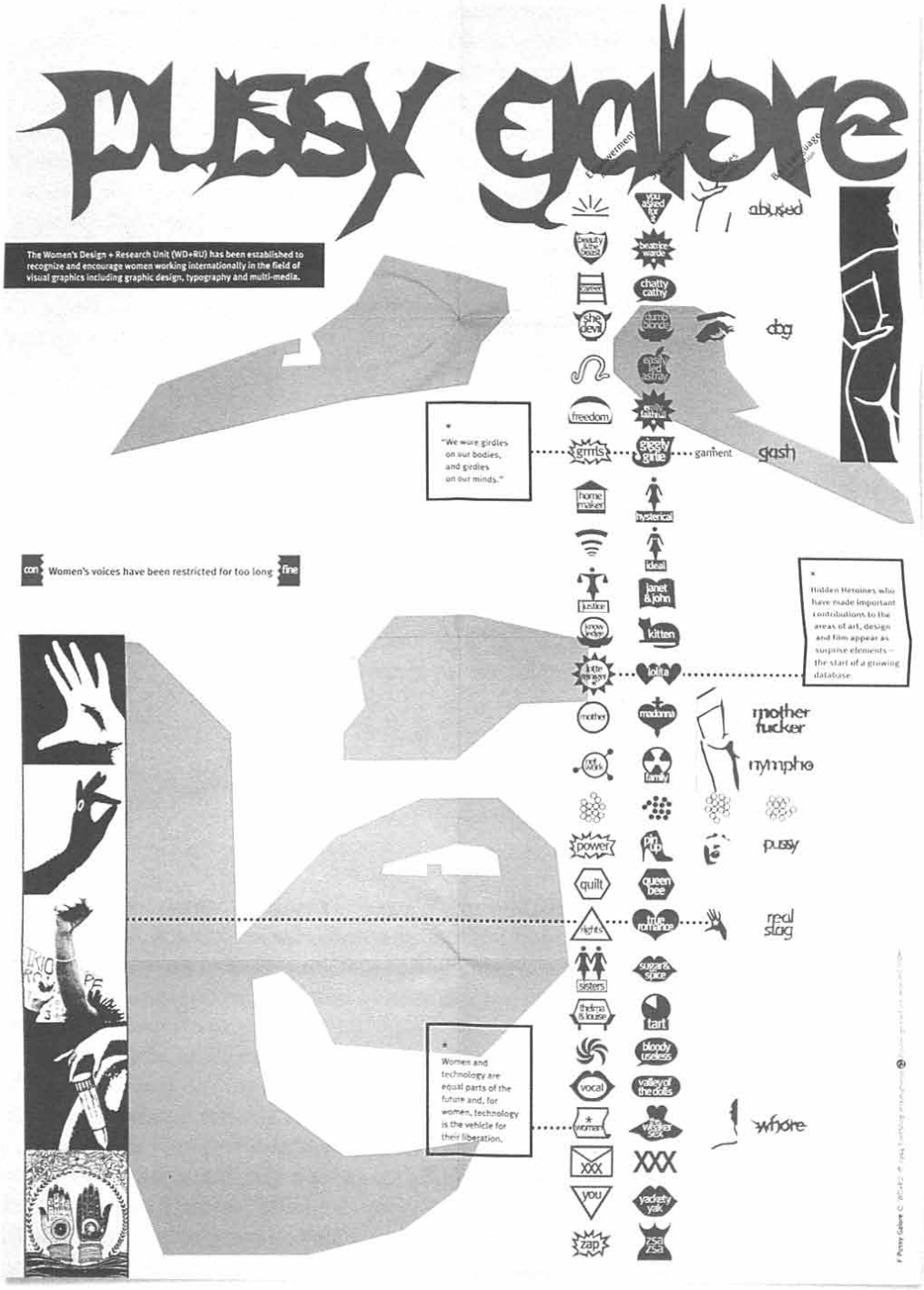
Avec « L'affiche *L'affiche* », l'un des chapitres de son livre *Zigzag* (il s'agit toujours de faire des pas de côté), Lebensztejn traite, entre autres, d'un poster intitulé *The Poster* (1899), de Sidney Ransom (mais signé de l'anagramme Mosnar Yendis)[7]. Celui-ci représente deux affiches : le jeune page figuré sur l'affiche de droite est sorti de son cadre pour admirer l'affiche de gauche – le portrait d'une femme. Afin de traiter la question de l'abîme[8] – terme venu de l'héraldique (un blason en abîme est celui qui figure dans le champ d'un autre blason) – et celle du mythe de Narcisse comme origine de la peinture, Lebensztejn s'appuie sur ce paradigmatique *Poster*, cette affiche dans l'affiche qui se regarde elle-même, mais aussi sur un dessin et un tableau de Matisse, ainsi que sur la pochette minutieusement décrite

[7] Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, p. 277-290.
[8] J'adopte ici l'orthographe retenue par Lebensztejn : abîme et non abyme.

de l'album *Ummagumma* de Pink Floyd, conçue par Hipgnosis (image dont l'abîme se clôt, après trois emboîtements successifs, par la pochette d'un autre album).

L'intérêt de Lebensztejn pour la chose graphique se confirme enfin dans l'apparence du livre *Zigzag* lui-même qui, selon une posture mallarméenne, présente une organisation visuelle non conventionnelle fixée par l'auteur et offre, immédiatement après les pages de titre et de faux titre, une liste complète des données relatives à son contenu et à sa fabrication. On y apprend ainsi, parmi d'autres informations, que la composition est de Paul Nagy et Tibor Papp, réalisée sur une machine Novatype H-124 fabriquée par l'usine des machines polygraphiques de Leningrad ; que la typographie et la mise en pages reviennent à Jean-Paul Scherer ; que le caractère choisi, le Times, apparaît selon les cas dans quatre corps différents (10, 8, 24 et 36) ; que le papier est un couché mat de 110 grammes des Papeteries Libert, et l'encre un noir 400 de chez Lorilleux. Énoncé jubilatoire, qui sonne aussi comme une sorte de manifeste, une invitation pour le lecteur à porter son attention « hors des circuits balisés », sur la nature même, physique et graphique, de l'objet qu'il tient dans les mains : l'éloquence d'un livre d'histoire de l'art peut, en effet, commencer par là.

Démarche plus utile peut-être que de s'interroger sur la nature artistique du graphisme : s'exercer au zigzag.



Siân Cook, Liz McQuiston,
Teal Triggs (WD+RU),
« Pussy Galore », *Fuse*,
n° 12, 1994, 42 × 59 cm,
feuillet mobile

Paru dans le catalogue d'exposition
Elles@centrepompidou,
Camille Morineau et Annalisa Rimmaudo (dir.),
Paris, Centre Pompidou, 2009.

Pussy Galore et Bouddha du futur

Femmes, graphisme, etc.

« Elle pensait en capitales et sentait en italiques. »
Henry James, *L'Image dans le tapis* (1896)

« Choses amusantes à faire dans les musées : envahir la librairie. Coller des stickers pour modifier les titres de livres. » La plupart des essais sur le graphisme mériteraient un rectificatif analogue à celui que recommandaient ainsi les Guerrilla Girls dans leur *Art Museum Activity Book*, les autocollants préconisés visant à transformer la couverture d'une *Histoire de l'art* en celle d'une *Histoire de l'art masculin*[1]. Discipline pourtant fort récente et dont on aurait pu attendre qu'elle adopte d'emblée des habitudes plus égalitaires, l'histoire du graphisme porte encore aujourd'hui une attention ténue aux femmes qui ont travaillé dans ce secteur. Que ces dernières y aient été, de fait, minoritaires durant la plus grande partie du XXe siècle n'explique pas pareil traitement, même si l'on s'en tient à une perspective dominée par les valeurs les plus traditionnelles, exaltant la figure héroïque du créateur innovateur. Car celles d'entre elles qui répondaient apparemment en tout point au profil requis pour figurer dans les manuels en ont été néanmoins exclues. Tel est le cas de Muriel Cooper, cofondatrice en 1973, et responsable jusqu'à sa mort en 1994, du Visible Language Workshop au Massachusetts Institute of Technology (MIT), que Philip Meggs ne mentionna dans aucune des éditions successives de son ouvrage fondateur *A History of Graphic Design* (malgré les corrections apportées au fil du temps)[2]. Parue pour la première fois en 1983, cette histoire, qui débute avec les grottes de Lascaux et se poursuit jusqu'à la période contemporaine, fut la première du genre et demeure aujourd'hui encore une référence majeure.

Pionnière du design interactif, Cooper appartient, en tant que créatrice, chercheuse et enseignante au sein d'une institution phare

[1] Guerrilla Girls, *Art Museum Activity Book*, New York, Printed Matter Inc., 2004, p. 12.
[2] Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design* [1983], New York, John Wiley & Sons, 1998. Je me réfère ici aux éditions publiées du vivant de Meggs (une nouvelle édition intitulée *Megg's History of Graphic Design* a paru en 2005, sous la direction d'Alston Purvis, où figure Muriel Cooper).

comme le MIT, à la catégorie des figures influentes que l'on ne manque généralement pas de citer lorsque l'on cherche, comme le faisait Meggs, à fournir aux lecteurs un panorama du domaine concerné. Cooper fut parmi les premiers graphistes convaincus de l'importance de l'électronique, et chercha d'emblée à introduire un haut degré d'exigence visuelle dans la présentation des données affichées, et animées, à l'écran. Elle forma et inspira plusieurs générations d'étudiants[3]. On peut reprocher au livre de Meggs son orientation occidentale, anglo-saxonne et plus particulièrement états-unienne, mais il faut chercher ailleurs les raisons qui ont pu motiver l'omission de la citoyenne américaine Cooper. Peu familier des nouvelles technologies, Meggs privilégiait les supports traditionnels du graphisme : ce deuxième facteur de réduction du champ couvert par son étude ne permet pas plus de comprendre pourquoi il écarta Cooper, qui assurait également la direction artistique de MIT Press et réalisa à ce titre de nombreuses et mémorables mises en pages. Elle y associait les principes d'une sobriété fonctionnelle héritée du modernisme européen à des éléments inspirés par le quotidien contemporain[4]. Parmi ses contributions notables à la création éditoriale, la maquette, aérée et soignée, de l'édition originale de *Learning from Las Vegas*[5]. Enfin c'est à Cooper que l'on doit un logo d'une qualité et d'une efficacité visuelles exemplaires : celui, justement, de MIT Press, dessiné en 1963 et toujours utilisé aujourd'hui – sept bandes verticales noires de largeur égale juxtaposées, les deux avant-dernières à l'extrémité droite se prolongeant l'une vers le haut, pour l'ascendante du T, et l'autre vers le bas, pour la descendante du P. On ne déchiffre qu'au second regard les initiales de la maison d'édition dans l'image ainsi formée, d'apparence compacte et géométrique – remarquable témoignage d'économie visuelle dans la conception d'un symbole.

Rien ne justifie donc l'oubli de Meggs – si ce n'est que Cooper était une femme qui, par ailleurs, ne cherchait pas à promouvoir son propre nom, œuvrant au contraire dans l'esprit qui caractérise la pratique du design, celui d'un travail collectif assumé par un groupe. L'intégration de Cooper au panthéon du graphisme du XXe siècle à travers une mise en valeur de sa seule personne, héroïsée selon les critères courants, aurait, quoi qu'il en soit, trahi la cause féministe, qui ne se conçoit pas sans une remise en cause des outils de la construction historique. Le qualificatif de « pionnière », dont j'ai moi-même usé plus haut à propos de Cooper, est du reste suspect : Carma R. Gorman, dans un article qui fait le point sur les positions féministes liées au design dans la littérature spécialisée, indique : « Décrire un artiste ou un designer comme un ‹ pionnier › suggère un désir de situer cette personne en fonction du canon eurocentrique, masculin et moderniste des ‹ grands ›[6]. » Elle cite à l'appui Ellen Mazur Thomson, qui dénonce, dans un compte rendu, le parti pris biographique d'un essai consacré à la graphiste Cipe Pineles : « Se concentrer sur la vie d'un individu reviendrait à fausser l'histoire

3 Parmi les étudiants de Cooper, citons John Maeda, qui lui succéda au MIT et qui contribua, par ses livres, ses conférences et ses expositions, à convaincre un public toujours plus large des possibilités offertes par la rencontre de l'informatique et du design graphique. Sur Muriel Cooper, voir l'étude très complète de son travail par David Reinfurt : « This Stands as a Sketch for the Future. Muriel Cooper and the Visible Language Workshop », 2007 (consultable à l'adresse : www.o-r-g.com/view.html?project=117).

4 Par exemple, pour l'ouvrage de Herbert Muschamp, *File Under Architecture*, le papier kraft sur lequel est imprimé le texte et la composition de celui-ci à partir d'une machine à écrire IBM, ou encore, pour *The Responsive House*, d'Edward Allen, le sous-titre « Do Your Own Thing », dessiné maladroitement en grandes lettres capitales blanches irrégulières sur la couverture, et qui contraste avec le titre en caractères Helvetica discrètement placé dans la partie supérieure de la page.

5 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1972. Les auteurs renoncèrent à cette mise en pages dès la première réédition, notamment en raison de l'influence du Bauhaus qu'ils y décelèrent et qu'ils jugèrent inadaptée au contenu d'un livre destiné à critiquer l'empreinte de celui-ci dans la conception architecturale. Sur la maquette de Cooper et les changements graphiques entre la première édition et les suivantes, voir notamment l'essai de Michael Golec « ‹ Doing It Dead Pan › Venturi, Scott Brown and Izenour's *Learning From Las Vegas* », *Visible Language*, vol. 37, nº 1, 2004, p. 266-287.

6 Carma R. Gorman, « Reshaping and Rethinking: Recent Feminist Scholarship on Design and Designers », *Design Issues*, vol. 17, nº 4, automne 2001, p. 72-88.

a · Muriel Cooper, logo de MIT Press, 1963

b · Muriel Cooper, couverture du livre de Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1972, 27,5 × 36 cm

c · Muriel Cooper, couverture du livre de Herbert Muschamp, *File Under Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1974, 15,2 × 22,6 cm

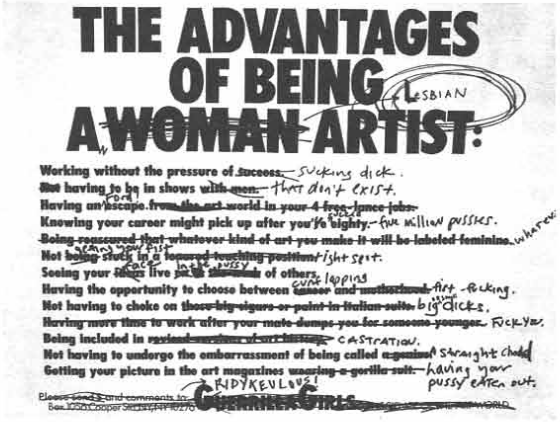
d · Ridykeulous (Nicole Eisenman + A. L. Steiner), *The Advantages of Being a Lesbian Artist*, 2006, 60,9 × 45,7 cm

e · Guerrilla Girls, *Art Museum Activity Book*, New York, Printed Matter Inc., 2004, 19 × 24 cm, couverture et double page

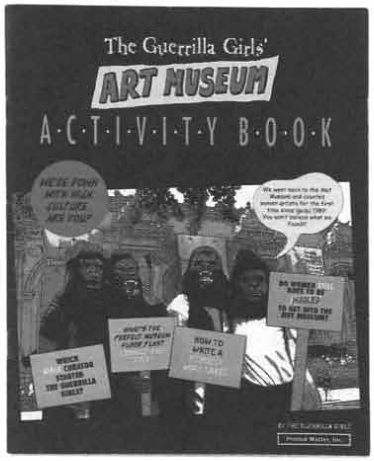
a

b

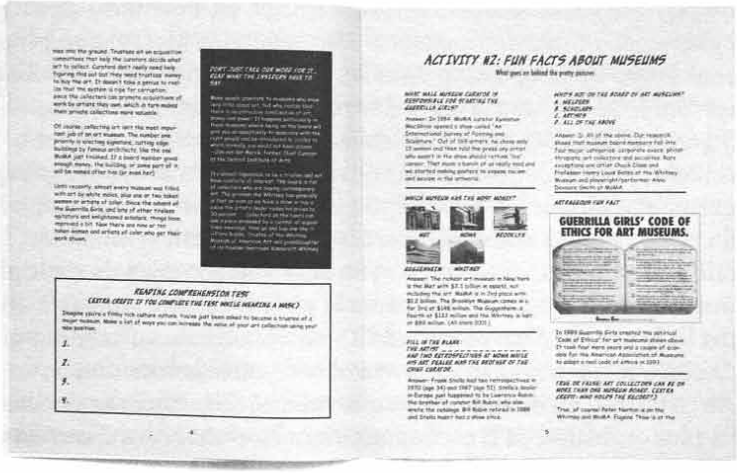
c



d



e



du graphisme[7]. » Directrice artistique de magazines formée par Mehemed F. Agha chez *Vogue* et *Vanity Fair* dans les années 1930, et enseignante à la Parsons School of Design de New York, Cipe Pineles fut aussi mariée à deux designers graphiques célèbres, William Golden et Will Burtin – information qui accompagne la moindre notice relative à sa carrière, l'inverse étant bien entendu rarement vrai. Seul un changement radical de point de vue permettrait d'estimer à sa juste mesure l'activité des femmes, dont la reconnaissance ne pourrait advenir sans être associée à celle d'autres productions occultées ou marginalisées jusqu'ici, fruit de la pratique de personnes insuffisamment considérées au sein de la société occidentale ou issues de cultures extra-occidentales, et pour lesquelles la notion d'auteur n'a pas nécessairement cours[8]. C'est ce que défendait, par exemple, Cheryl Buckley dans son article « Made in Patriarchy », qui invitait à redéfinir le design afin d'y intégrer les produits de l'artisanat[9]. Johanna Drucker et Emily McVarish poursuivent un objectif analogue dans leur livre *Graphic Design History. A Critical Guide*[10], en s'intéressant aux *ephemera*, affiches et autres signes anonymes habituellement absents des histoires générales du graphisme, et en plaçant les objets, plus que les individus créateurs, au cœur de leur approche (au demeurant sans manquer d'évoquer Muriel Cooper). Mais si le corpus étudié par Drucker et McVarish atteste une volonté de modifier la perception convenue du graphisme, il demeure prisonnier, en particulier pour la période contemporaine, de la sphère géographique anglo-saxonne, voire nord-américaine. Or le décentrement opéré devrait conduire, ainsi que l'ont suggéré Buckley, Gorman et d'autres, à porter une attention nouvelle à ce qui provient de pays moins bien servis par l'historiographie, sans oublier que ceux-ci peuvent tout aussi bien, comme la France, être situés en Occident.

La défense du droit des femmes et les revendications féministes se sont appuyées, comme toutes les luttes sociales, sur l'affichage urbain, la diffusion de tracts et d'imprimés divers, l'insertion d'annonces dans la presse et se sont emparées de tous les supports où peuvent se combiner le texte et l'image, du T-shirt ou du badge au cyberespace. Dans *Suffragettes to She-Devils*, Liz McQuiston propose, sous forme de compilation visuelle, une exploration de la mobilisation en faveur des femmes à travers ses manifestations graphiques[11]. Signées d'une personne, d'un collectif ou purement anonymes, celles-ci puisent le plus souvent dans le vocabulaire typographique et iconographique propre à l'époque de leur conception. En dehors du signe « plus » surmonté d'un cercle, qui devient symbole de ralliement à partir des années 1960 et se voit soumis à de multiples manipulations afin d'en accentuer la visée militante (en particulier par l'adjonction d'un poing tendu), on ne constate aucune marque distinctive qui traverserait l'ensemble de cette production. Au contraire, on devine souvent la volonté de recourir aux codes les plus ordinaires de la communication : les posters des Guerrilla Girls,

7 Ellen Mazur Thomson, compte rendu du livre de Martha Scotford, *Cipe Pineles: A Life of Design*, dans Pat Kirkham et Ella Howard (dir.), *Women Designers in the USA, 1900-2000*, numéro spécial de *Studies in the Decorative Arts*, vol. 8, nº 1, automne-hiver 2000-2001. Cité par Carma R. Gorman, *op. cit.*, p. 76.
8 L'article de David Reinfurt sur Muriel Cooper (*op. cit.*) se présente sous la forme annoncée d'un *work in progress*, qui semblait à l'auteur « l'approche la plus appropriée du travail de Cooper » – une alternative à l'essai monographique conventionnel.
9 Cheryl Buckley, « Made in Patriarchy: Toward a Feminist Critique of Design », *Design Issues*, vol. 3, nº 2, printemps 1986, p. 3-14.
10 Johanna Drucker et Emily McVarish, *Graphic Design History. A Critical Guide*, New York, Prentice Hall, 2008.
11 Liz McQuiston, *Suffragettes to She-Devils*, Londres, Phaidon, 1997.

sans déroger aux règles d'un design de qualité professionnelle, ne présentent ainsi aucune recherche plastique particulière. Le détournement de leur célèbre annonce « The Advantages of Being a Woman Artist » récemment proposé par le jeune collectif artistique new-yorkais LTTR (« The Advantages of Being a Lesbian Artist », signé Ridykeulous[12]), qui use des effets de la correction manuscrite – biffures appuyées et maladroites, tracé irrégulier des lettres – et de l'aspect brut des quatre sections de bande adhésive hâtivement fixées au pourtour de la feuille, répond quant à lui à une esthétique du bricolage et de l'improvisation également présente dans diverses productions du groupe et fréquemment repérable dans la création graphique internationale la plus récente.

Des graphistes investies dans la cause féminine ont exploité de façon spécifique leurs compétences et leurs moyens. Sheila Levrant de Bretteville a développé, au sein du Women's Design Program qu'elle fonda en 1971 au California Institute of the Arts (CalArts) à Los Angeles, des pratiques collectives sollicitant la participation des femmes et les engageant à partager leur expérience[13]. La formation de professionnelles capables « d'identifier et de résoudre les problèmes de design de façon pertinente » devait, selon elle, nécessairement inclure « l'étude de l'histoire des femmes, la mise en évidence des valeurs qui leur seraient propres, et le travail en coopération »[14]. L'affiche *Pink* (1974), qu'elle réalise en réponse à une sollicitation de l'American Institute of Graphic Design (AIGA), pour une exposition au Whitney Museum of American Art sur le thème de la couleur, illustre les positions de Bretteville et son souci de faire émerger une parole plurielle : la composition reproduit, en les juxtaposant comme les pièces d'un patchwork – évocation d'un artisanat féminin –, les contributions (textes et/ou images maintenus dans leur état d'origine) de différentes femmes interrogées sur la signification que revêtait pour elles la couleur rose. Deux décennies plus tard, au moment où les nouvelles possibilités de l'informatique suscitent une fièvre typographique chez les graphistes, Siân Cook, Liz McQuiston et Teal Triggs, associées à l'enseigne du Women's Design and Research Unit (WD+RU), en Grande-Bretagne, créent *Pussy Galore* : une police de signes variés (pictogrammes, mots ou expressions, isolés ou groupés) jouant sur plusieurs niveaux sémantiques et destinés à être accessibles à partir d'un clavier d'ordinateur. Le nom est emprunté à l'héroïne de choc d'un James Bond (*Goldfinger*), incarnée à l'écran en 1964 par Honor Blackman[15]. L'objectif était d'offrir, avec une forte dose d'ironie, un « outil expérimental » qui permette à chacun de composer ses propres messages en puisant dans un répertoire militant (le projet avait été conçu pour un numéro du magazine typographique *Fuse* dédié au thème de la propagande[16]).

Le déséquilibre de la répartition entre les sexes dans le graphisme, sensible jusqu'aux dernières décennies, serait en passe de résorption[17]. L'anecdote relative à l'embauche, en 1926, de la typographe

12 Consultable à l'adresse : www.lttr.org/journal/5/the-advantages-of-being-a-lesbian-woman-artist
Je remercie Sofia Hernandez qui m'a signalé l'existence du collectif LTTR.
13 Sur ce sujet, voir l'article très documenté de Benoît Buquet : « Art, graphisme et féminisme à Los Angeles autour de Sheila Levrant de Bretteville », *Histoire de l'art*, nº 63, octobre 2008, p. 123-132.
14 Sheila Levrant de Bretteville, « Some Aspects of Design From the Perspective of a Woman Designer », *Icographic*, nº 6, 1973, p. 4-7.
15 Pussy Galore (en français : Chatte à gogo), dans le film *Goldfinger*, pilote des avions, dirige une escouade de jeunes amazones et se déclare immunisée contre la séduction masculine (ce que dément la suite de l'histoire).
16 *Fuse*, nº 12, hiver 1994.
17 Liz McQuiston, en 1988, se référant à un article paru peu de temps auparavant dans le périodique *ID Magazine*, indique que la part des femmes dans ce domaine serait passée de 25 % à 52 % entre 1980 et 1985 (*Women in Design*, Londres, Trefoil Publications, 1988, p. 6).
Maud Lavin, treize ans plus tard, en introduction de « Portfolio: Women and Design » (*Clean New World*, The MIT Press, 2001, p. 108), cite une publication de l'American Institute of Graphic Design (AIGA) qui montre que les femmes sont désormais plus nombreuses que les hommes à embrasser cette profession – mais qu'elles demeurent moins bien rémunérées.

et historienne de l'imprimerie Beatrice Warde – sollicitée par la fonderie Monotype à Londres parce qu'on la croyait un homme, sur la foi du pseudonyme masculin sous lequel elle signait ses articles dans *The Fleuron* – appartient au passé. Cependant, ainsi que le signalait en 2005 la dessinatrice de caractères allemande Sibylle Hagmann, le métier qu'elle exerce demeure majoritairement masculin[18], et la visibilité des femmes reste de loin inférieure à celle des hommes, comme en témoigne l'actualité que diffusent revues, magazines, livres, conférences ou expositions spécialisés. Même si l'on ne souhaite pas voir le critère du « genre » utilisé à d'autres fins, cette situation suffit à convaincre de l'intérêt des sélections proposées à travers expositions ou essais exclusivement consacrés à la création des femmes graphistes, et ainsi susceptibles d'infléchir une tendance discriminante encore tenace[19]. L'auteur de *What Is Graphic Design?*, Quentin Newark, adopte tout au long du livre le pronom « she » au lieu du *conventionnel* « he » afin de désigner le/la graphiste, une manière d'insister sur la mixité de la profession tout en rappelant, par cette substitution digne de la *herstory* féministe des années 1960, l'orientation masculine des usages lexicaux.

Certains auteurs se sont attachés à repeupler l'histoire du livre et de l'imprimerie des figures féminines qui en avaient été abusivement écartées et qui, depuis le XVe siècle, furent actives dans un milieu réputé exclusivement masculin[20]. Cet effort scientifique nécessaire devient plus convaincant encore lorsque la mise en évidence du travail des femmes consiste aussi à ouvrir des portes insoupçonnées ou à éclairer différemment ce que l'on croyait connaître. Comme le fait le spécialiste de la typographie et dessinateur de caractères suisse François Rappo, qui rappelle que la France, « en typographie comme ailleurs, est moderne et ne le sait plus » et qui cite les recherches (« épatantes ») de Jeanne Veyrin-Forrer, dont le livre *La Lettre et le texte* dévoile un « gisement de trois cents ans de modernité graphique [...] à portée de dessin »[21]. Directrice de la Réserve des livres rares à la Bibliothèque nationale de France, Veyrin-Forrer étudia l'œuvre des Augereau, Garamond, Fournier et Didot, et fut l'une des premières dans l'Hexagone à adopter les principes d'analyse de la bibliographie matérielle anglo-saxonne qui transforma profondément l'histoire du livre. Remontant plus loin encore, aux origines de l'imprimerie, l'historien de l'Extrême-Orient Timothy. H. Barrett consacre un ouvrage à celle qui, selon lui, inventa véritablement l'imprimerie vers la fin du VIIe siècle[22] : l'impératrice chinoise Wu – qui se faisait appeler « Dame de fer », « Mère sage », « Empereur » (au masculin) ou « Bouddha du futur ». En attirant l'attention sur cet étonnant personnage, et en soulignant la continuité entre caractères en bois et caractères en plomb, Barrett questionne le savoir occidental relatif à l'histoire de la reproduction mécanique du texte, née sept siècles avant Gutenberg, sur un autre continent, et sous l'impulsion d'une femme. Il insiste notamment

18 Sibylle Hagmann, « Non Existent Design: Women and the Creation of Type », *Visual Communication*, vol. 4, n°2, juin 2005, p. 186-194.

19 Outre les ouvrages de Liz McQuiston et l'essai « Portfolio » de Maud Lavin déjà évoqués, on peut notamment citer deux essais d'Ellen Lupton : « Graphic Design in the Urban Landscape », dans Joan Rothschild (dir.), *Design and Feminism: Re-Visionning Spaces, Places, and Everyday Things*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1999, et « Women Graphic Designers », dans Pat Kirkham (dir.), *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference* (catalogue de l'exposition éponyme au Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture), New Haven/Londres, Yale University Press, 2000 (consultable à l'adresse : www.elupton.com/ index), ainsi que le *Women of Design. Influence and Inspiration From the Original Trailblazers to the New Groundbreakers*, de Bryony Gomez-Palacio et Armin Vit (Cincinnati [Ohio], How Books, 2008). Rappelons que le Festival d'Échirolles, en France, avait proposé en 2007 une exposition intitulée « 9 femmes graphistes ».

20 Voir notamment l'essai d'Ellen Mazur Thomson, « Alms of Oblivion: The History of Women in Early American Graphic Design », *Design Issues*, vol. 10, n°2, été 1994, p. 27-49 ; celui de Martha Scotford, « Messy History vs. Neat History: Toward an Expanded View of Women in Graphic Design », *Visible Language*, vol. 28, n°4, automne 1994, p. 367-387 ; le livre de Jef Tombeur, *Femmes et métiers du livre*, Soignies (Belgique), Talus d'approche, et Paris, Convention typographique, 2004, et l'essai de Paul W. Nash, « The Distaff Side: A Short History of Female Printers », *Ultrabold*, n°1, automne 2006, p. 12-18.

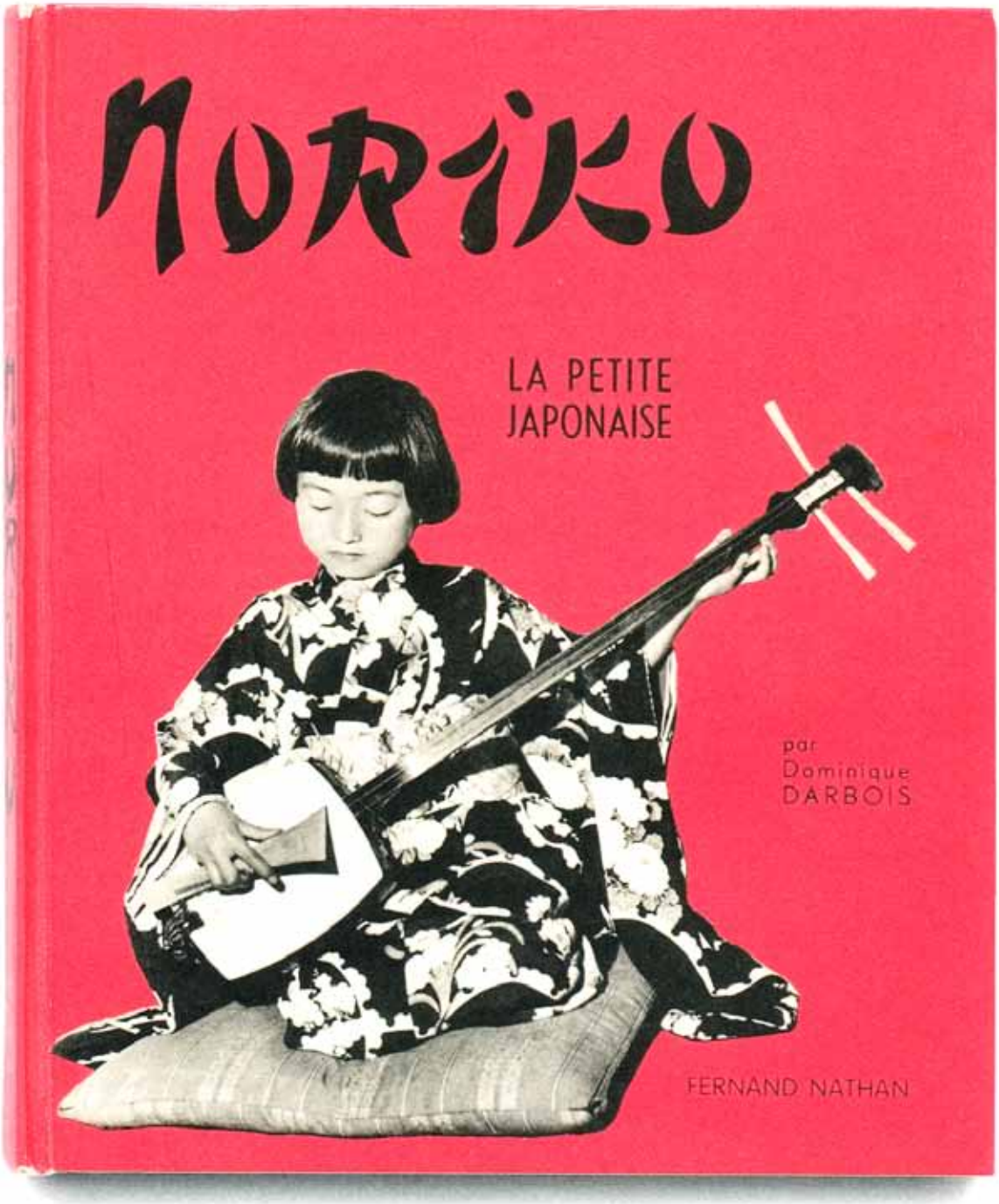
21 François Rappo, « Vieille France », *Sang bleu*, n°3-4, décembre 2008, consultable à l'adresse : http://ianparty.com ; Jeanne Veyrin-Forrer, *La Lettre et le texte. Trente années de recherche sur l'histoire du livre*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1987.

22 T. H. Barrett, *The Woman Who Discovered Printing*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2007.

sur l'importance du contexte chinois religieux de l'époque, dont seule l'étude approfondie permettrait de comprendre les raisons du développement de la xylographie sous le règne de Wu, et d'étendre ainsi notre connaissance de l'évolution d'une technologie aux incidences culturelles majeures.

Les interrogations contemporaines sur le graphisme, comme celle relative au rôle joué par les femmes, transforment le regard porté sur le passé du livre, de l'écriture et de l'imprimé, et invitent à réviser sans relâche, au-delà de la nécessaire réintégration des œuvres ou des créatrices négligées, une histoire que sa jeunesse rend d'autant plus ouverte. Des voix féminines anciennes peuvent aussi, à l'occasion, faire entendre ce qu'il semble encore parfois malaisé d'exprimer aujourd'hui, et rappeler les vertus de l'altérité pour renouveler nos manières de voir. Dans le Japon du XIe siècle, la courtisane Sei Shônagon affirmait mieux que personne la puissance de la mise en forme visuelle de l'information. Le classement des objets, impressions et sentiments de ses *Notes de chevet* comprend une catégorie fondée sur l'image des mots, et qui souligne les conséquences de celle-ci sur notre perception du monde : « Choses qui n'offrent rien d'extraordinaire au regard, et qui prennent une importance exagérée quand on écrit leur nom en caractères chinois : la fraise, la fleur d'un jour, le lotus épineux, la noix, un professeur de style, le Vice-Chef des services qui gouvernent le palais de l'Impératrice souveraine, le myrte rouge[23]. » Un modèle de pensée inédit pour traiter du graphisme.

23 Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduit du japonais par André Beaujard, Paris, Gallimard/Unesco, [1966] 1987, p. 174.



Noriko, la petite Japonaise, Paris, Fernand Nathan, 1961, 21.5 × 26.5 cm, couverture, auteur de la maquette non mentionné

Paru dans la revue
Back Cover, design graphique, typographie, etc.,
n° 2, février 2009.

La photographie illustrée

Les « Enfants du monde » de Dominique Darbois

« Après des années, avec quelle netteté on se souvient de la contexture d'un livre favori, de la typographie, de la reliure, des illustrations. »
Henry Miller [1]

Mon souvenir le plus vif : le bain de Noriko, la petite Japonaise, dans une gigantesque cuve en bois. Seule la tête de la fillette dépasse. Elle regarde en direction de sa grand-mère accroupie, qui souffle sur les braises pour entretenir la chaleur de l'eau. La partie inférieure de la photographie, en noir et blanc, est détourée et complétée par un aplat vert qui remplace en quelque sorte le sol, visible dans la prise de vue initiale [2]. L'aplat se prolonge sur la page voisine où Noriko, assise sur un banc très bas, s'égoutte, complètement nue. L'artifice de la couleur, étrangère aux images d'origine et introduite lors de l'impression, étalée sans rupture de la page de gauche à celle de droite, crée un espace unitaire fictif, où se trouvent associés les deux temps distincts de cette scène de toilette à l'autre bout du monde. Celle-ci me fascinait : totalement différente de ma propre expérience de jeune Occidentale habituée aux sanitaires en faïence et à l'eau chaude du robinet, elle m'apparaissait cependant familière. Le désordre ambiant (cuvettes, savon, éponge et autres objets moins identifiables posés à terre ou sur un caillebotis) et l'intimité de ces instants confirmaient la similitude des gestes quotidiens, ici et là-bas. Enfin l'intervention graphique, consistant à abolir, du moins partiellement, le lieu de l'action (outre l'escamotage du sol on note que le mur carrelé repérable dans la première photo disparaît dans la seconde, remplacé par une zone en réserve) au profit d'une reconstruction spatiale et temporelle propre au livre, encourageait une vision plus attentive à l'universalité des mœurs qu'à la singularité du contexte.

Noriko, la petite Japonaise parut chez Fernand Nathan en 1961, neuf ans après le premier volume de la collection, *Parana, le petit Indien*,

[1] Henry Miller, « Ils étaient vivants et ils m'ont parlé », *Les Livres de ma vie*, traduit de l'américain par Jean Rosenthal, Paris, Gallimard, 2006.
[2] Voir Dominique Darbois, *Terre d'enfants*, Paris, Xavier Barral, 2004, p. 138.

dont le succès immédiat avait alors incité l'éditeur à poursuivre l'entreprise sous la forme d'une série d'albums photographiques, « Enfants du monde », qui dura jusqu'en 1975[3]. Chaque fois, la vie quotidienne d'un enfant dans un pays donné était présentée, selon une grille narrative à peu près semblable. Sur les vingt-huit titres, qui connurent de nombreuses rééditions (abandonnant progressivement l'héliogravure au profit de tirages offset de moindre qualité) et des traductions dans sept ou huit langues, Dominique Darbois en signa seule dix-neuf, après *Parana* réalisé avec Francis Mazière pour le texte[4]. Elle avait appris la photographie auprès de Pierre Jahan (que lui avait présenté le graphiste Raymond Gid)[5]. Un *Gide vivant* avait paru en 1952 illustré par ses soins, premier ouvrage d'une longue carrière éditoriale, alimentée par de nombreux voyages : pour chaque titre d'« Enfants du monde », Darbois s'immergeait plusieurs semaines d'affilée au sein d'un famille, ou vivait à ses côtés, dans un point du globe. Ses séjours à l'étranger donnèrent lieu par ailleurs à des reportages publiés sous d'autres formes[6].

Absent de la couverture mais présent, chose rare, dès la page de titre, et souvent dans un corps de caractère signalant clairement son importance, le nom du responsable de la « maquette ». Ainsi, pour le volume inaugural et ceux qui suivirent, celui de Pierre Pothier, qui joua un rôle majeur dans la conception visuelle de la collection. Pothier avait mis au point un principe souple, à base de photomontage et d'aplats colorés (deux tons directs, en plus du noir, toujours distribués sur des cahiers distincts), qui permettait une création spécifique à l'occasion de chaque nouvel album, mais assurait une continuité à l'ensemble. Les couvertures présentaient le plus souvent la silhouette détourée du héros sur un fond de couleur vive, le titre composé dans un lettrage toujours différent, mais dont l'aspect calligraphique pouvait rappeler des écritures non occidentales. Les graphistes qui intervinrent ensuite[7] respectèrent les axes définis par Pothier (mis à part *Gino, enfant de Venise*, tentative sans suite d'usage de la photographie couleur, qui échappa à la règle jusque dans sa mise en pages), maintenant jusqu'au bout l'identité très particulière de la série.

Si ces ouvrages se détachent, par les choix graphiques dont ils témoignent, du tout-venant de l'édition dite « jeunesse », leur nature de livre photographique suffit à les distinguer au sein d'un domaine qui reste profondément attaché à l'illustration dessinée. Dès la fin du XIXe siècle paraissent des livres photographiques pour enfants (l'un des premiers serait *Ein Tag aus dem Kinderleben*, publié à Dresde en 1877, où chaque cliché, afin de compenser la nouveauté du médium, est intégré à une composition ornementale peinte à la façon des manuscrits médiévaux), mais le genre ne se développera guère par la suite, cantonné au cours du XXe siècle à des expérimentations que ni les éditeurs ni les pédagogues (à quelques heureuses exceptions près) n'encourageront. Les livres de John Heartfield, de Ladislav Sutnar,

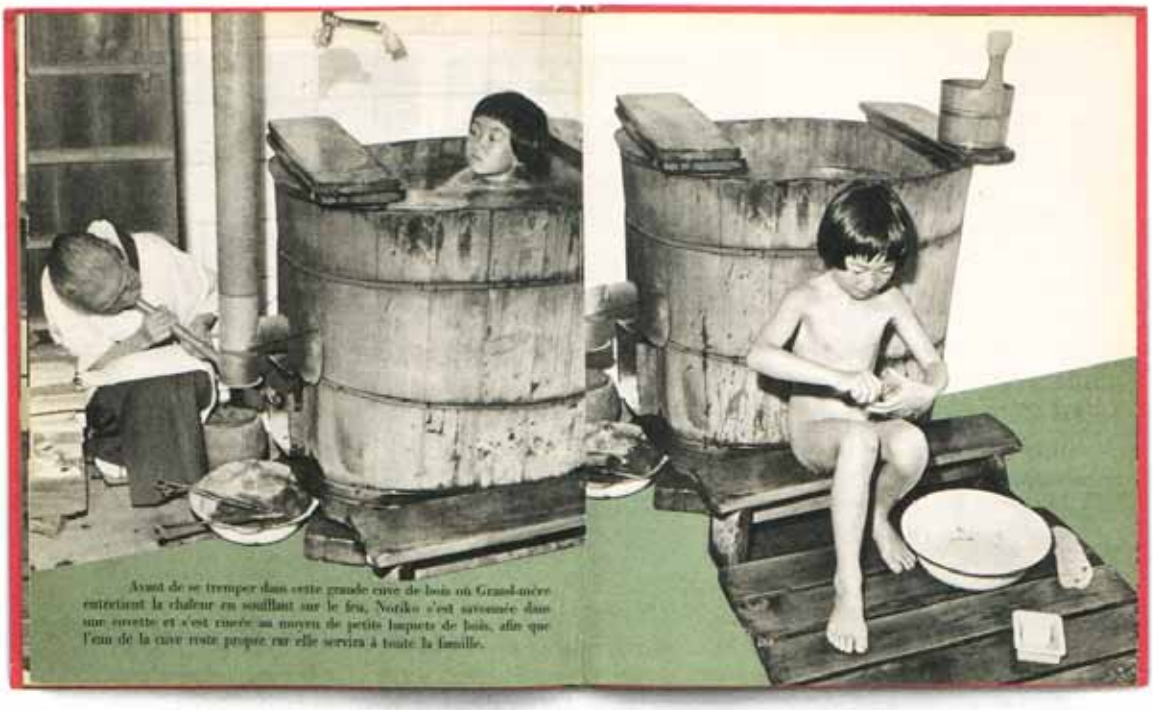
3 La collection se termine en 1975 avec *Manuela, la petite Brésilienne*, et non en 1978, comme l'indique à tort la bibliographie dans *Terre d'enfants*, *op. cit.*, p. 324 (celle-ci indique 1978 comme date de parution de *Yannis, le petit Grec*, ce que démentent un exemplaire portant achevé d'imprimer de 1966, et un © de 1963).

4 On doit à Francis Mazière quatre titres, outre *Parana*. Les autres auteurs de la collection sont Gérard Beauvais et Noëlle Brun, Claude Malois et Peter Willi, Odile Wertheimer, Mireille Vautier et Hélène Decol.

5 Dominique Darbois est née Dominique Stern. Darbois est un pseudonyme. Voir la biographie proposée par Pierre Amrouche : « L'objectif d'une vie », *Terre d'enfants*, *op. cit.*, p. 7-20.

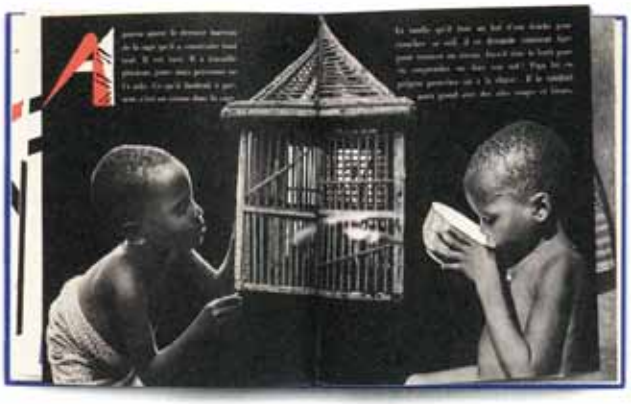
6 Son dernier livre paru : *Afrique, terre de femmes*, texte de Pierre Amrouche, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2004.

7 J. D. Lortsch, Gloria de Herrera, Aline Elmayan, Alice Voillereau, Claude Maurel, Odile Wertheimer et Alain Boisnard.



Noriko, la petite Japonaise, Paris, Fernand Nathan, 1961, 21,5 × 26,5 cm, doubles pages, auteur de la maquette non mentionné

a



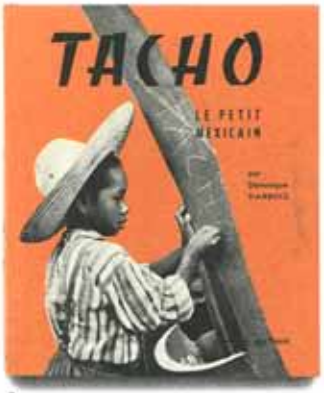
b

a · *Agossou, le petit Africain*, Paris, Fernand Nathan, 1955, 21,5 × 26,5 cm, couverture et double page, maquette de Pierre Pothier

b · *Rikka, la petite Balinaise*, Paris, Fernand Nathan, 1956, 21,5 × 26,5 cm, couverture et doubles pages, maquette de Pierre Pothier

c · *Tacho, le petit Mexicain*, Paris, Fernand Nathan, 1959, 21,5 × 26,5 cm, couverture et double page, maquette de Gloria de Herrera

d · *Maïda, la petite Cubaine*, Paris, Fernand Nathan, 1969, 21,5 × 26,5 cm, couverture et doubles pages, maquette de J. D. Lortsch


TACHO
LE PETIT MEXICAIN

c

MAÏDA
LA PETITE CUBAINE
DOMINIQUE DARBOIS
FERNAND NATHAN

MAÏDA
LA PETITE CUBAINE

d

de Claude Cahun, d'Edward Steichen ou de Robert Doisneau demeurent des cas isolés et, malgré le succès des publications pour la jeunesse de photographes comme Pierda, Ylla, Albert Lamorrisse, Tana Hoban ou… Dominique Darbois, on estime que l'image photographique ne répond pas aux besoins de l'enfant – trop peu lisible pour les plus petits, et inapte à stimuler l'imagination[8]. Cette conviction, partagée dans les divers pays occidentaux, s'exprime à de nombreuses reprises et sans grands changements des débuts du XXe siècle jusqu'aux années 1990. En France, un congrès statuait dès 1904 sur l'inadéquation de la photographie à l' « imagerie scolaire »[9], et un essai de 1975, *L'Image dans le livre pour enfants*, est tout entier consacré à la « supériorité » de « l'image plastique » (entendre l'image réalisée à la main) sur l'image photographique. Dans l'introduction, les auteurs rappellent cependant que des commandes spécifiques passées à des photographes pourraient sauver ce type d'illustration, mais ajoutent que le mode de la commande, « qui devrait susciter une adhésion sans réserves », se révèle selon eux, au vu des expériences passées, inopérant. Est alors citée comme un cas d'« échec » patent – aucune explication n'étant pour autant invoquée – la collection « Enfants du monde » chez Fernand Nathan[10]. La fortune commerciale et la longévité de celle-ci prouvant tout au contraire sa réussite, la convocation de cet exemple précis indique une position plus idéologique que fondée sur une quelconque analyse de la réception des objets incriminés. Vingt ans plus tard, sur le même sujet, Jean-Paul Gourevitch n'hésite pas à déclarer, sans argumenter davantage que ses prédécesseurs : « [la photographie], même pratiquée par des professionnels, ne rencontre pas la faveur des éducateurs qui la trouvent d'une lecture trop complexe, ni des enfants attachés à l'illustration graphique qui leur permet plus de liberté dans l'imagination[11]. » De façon analogue, dans la somme publiée en 1988 par le Victoria and Albert Museum, on peut lire que « la photographie par essence fixe, statique, convient mieux aux travaux documentaires et informatifs » tandis que le dessin « donne vie et laisse libre cours à l'imagination de l'enfant[12] ». Ainsi, parmi les images photographiques globalement jugées illisibles ou aliénantes pour les jeunes lecteurs (mais au demeurant jamais envisagées dans leur réelle diversité), seules celles ressortissant à un travail d'auteur documentaire (mais avec les réserves qu'on a vues) peuvent, sans risquer une mise à l'index, prétendre apparaître dans cette catégorie éditoriale très contrôlée et dominée par une pensée pédagogique monolithique. La collection « Enfants du monde », à visée précisément documentaire, répond à ces exigences et l'on pourrait considérer les recadrages, les découpes et les aplats figuratifs ou abstraits comme des interventions « plastiques » (dans l'acception évoquée plus haut) susceptibles d'éviter un anathème toujours possible. Insuffisante précaution[13], mais opération parfaitement réussie du point de vue de l'efficacité visuelle des livres et de l'originalité des illustrations qui y étaient proposées.

8 Pour un panorama (non exhaustif) de la photographie dans l'édition pour enfants, voir en particulier *Livres photographiques. Petites histoires de photographies. Catalogue descriptif d'une collection de 550 livres anciens illustrés de photographies ou de photomontages, destinés aux enfants*, Paris, Serge Plantureux, Catalogue n°3, 1999 ; « La photographie dans les livres pour enfants », dans Élisabeth Lortic (dir.), *La Revue des livres pour enfants*, n°168-169, avril 1996 ; Julia Hirsch, « Photography in Children's Books: a Generic Approach », *The Lion and the Unicorn*, n°7-8, 1983-1984, p. 140-155 ; James Fraser, Ulla Volk, « Observations on Photographic Innovations in Children's Books: The Books of Rodchenko, Ungermann, Steichen Martin and Boër », *Phaedrus. An International Annual of Children's Literature Research*, New York, Columbia University, 1982, p. 27-34.

9 « Congrès de la décoration et de l'imagerie scolaire », organisé par les membres de la Presse de l'enseignement. Voir Annie Renonciat, « L'art pour l'enfant : actions et discours, du XIXe siècle aux années 1930 », dans Annie Renonciat (dir.), *L'Image pour enfants : pratiques, normes, discours. France et pays francophones, XVIe-XXe siècles*, Poitiers, La Licorne, 2007, p. 204.

10 Marion Durand, Gérard Bertrand, *L'Image dans le livre pour enfants*, Paris, L'École des loisirs, 1975, p. 6 et 12-16.

11 Jean-Paul Gourevitch, *Images d'enfance. Quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Alternatives, 1994, p. 90.

12 Joyce Irene Whalley, Tessa Rose Chester, *A History of Children's Book Illustration*, Londres, John Murray/ Victoria & Albert Museum, 1988, p. 200-201 (« The photography has a fixed, static nature best suited to documentary and informative works […]. Drawing gives life, and a free rein to the child's imagination. »)

13 Gourevitch (*op. cit.*, p. 90) mentionne à son tour « Enfants du monde » comme un exemple de collection sans succès, boudée par les éducateurs comme par les enfants. Ignorance ou sexisme : il attribue en outre la collection au « photographe reporter » Francis Mazière, et ne souffle mot de Darbois, qui réalisa pourtant vingt titres quand Mazière n'en signa que cinq.

Achouna, le petit Esquimau, Paris, Fernand Nathan, 1958, 21,5 × 26,5 cm, couverture et doubles pages, maquette de Pierre Pothier

Le recours au photomontage qui caractérise la série n'inaugure rien : dès la fin du XIXe siècle certains ouvrages soumettent la photographie à des manipulations destinées à en rendre la perception plus ludique, comme le montre *Dans les roseaux. Scènes enfantines en 40 tableaux*[14], de 1896. Sur chaque page y sont reproduits quatre clichés de formats variés (rectangulaires, carrés, ronds ou de formes plus complexes), assemblés toujours différemment (en croix, en bande oblique, en éventail, etc.) et associés à des motifs végétaux traités en aplat. Les années 1920 et 1930 verront fleurir des albums pour enfants utilisant le photomontage dans l'esprit des avant-gardes graphiques, en particulier en URSS où, comme l'énonce Gustavs Klucis dans un article fondateur[15], cette technique est mise au service de la lutte politique et de l'éducation des masses – y compris enfantines. Klucis applique ces principes dans la mise en pages et les illustrations d'au moins un livre pour la jeunesse[16]. Une génération de publications de propagande destinées aux enfants s'en inspirera dans différents pays – éditions de soutien au Front populaire, à l'Allemagne communiste ou aux régimes nazi, fasciste ou vichyste.

Le photomontage connaît cependant des développements autres qu'artistico-politiques. La presse, en particulier, s'empare de cette technique et en fait un large usage[17], qui se généralise au cours des années 1950. Le style photographique documentaire, tel qu'il s'était construit dans les années 1930, va changer profondément, la « pureté » du médium se diluant sous l'effet du travail éditorial, qui associe texte et images et soumet celles-ci à des manipulations diverses pour les besoins d'une maquette expressive ou distrayante.

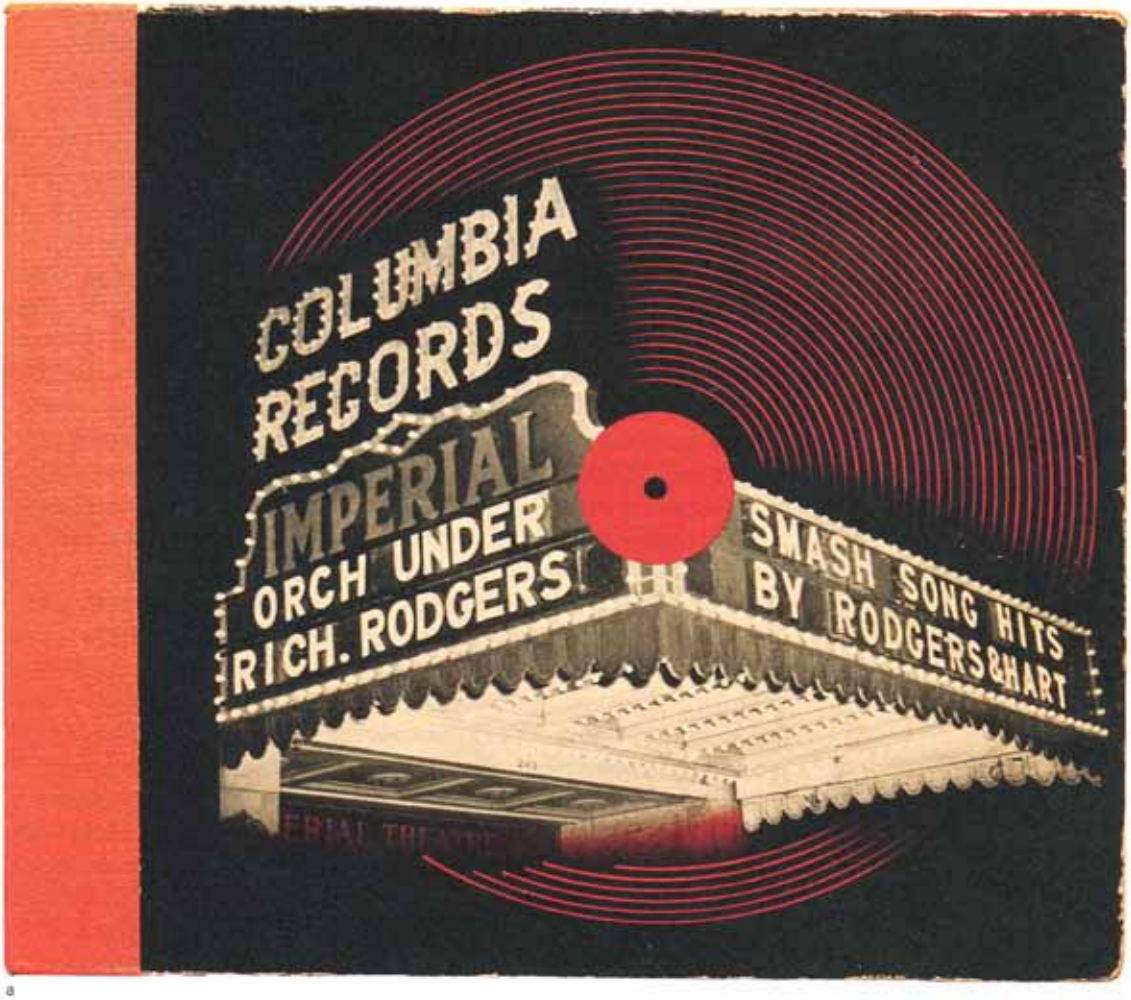
La série « Enfants du monde » correspond très exactement à cette évolution. Dominique Darbois signait les livres réalisés à partir de ses clichés, mais le graphiste jouait un rôle déterminant dans la sélection de ceux-ci, dans leur séquençage comme dans les décisions relatives à leur mise en pages et ces décisions altéraient souvent profondément les images d'origine. Ces documentaires fictionnalisés, qui racontent des vies quotidiennes insouciantes et heureuses, quel que soit le pays concerné par le reportage, font écho de façon saisissante à l'exposition « Family of Man » (qui ouvre au MoMA de New York trois ans après la parution de *Parana*), réalisée par Edward Steichen – le plus virulent critique de la posture documentaire incarnée par des photographes tels que Walker Evans, accusés de défendre une « esthétique de la misère »[18]. À l'instar de « Family of Man », pour reprendre la formule de Susan Sontag à propos de l'exposition, la collection de Fernand Nathan « congédie l'histoire et la politique [...] en universalisant la condition humaine et en faisant quelque chose de joyeux[19] ». Programme accompli précisément par le truchement de l'intervention graphique.

Les textes étaient écrits par la romancière Madeleine Sabine, à qui Darbois (sa fille) fournissait un synopsis. Leur place reste très mineure dans les ouvrages (le nom de leur auteur n'apparaît du reste

14 Fred Boissonnas, *Dans les roseaux. Scènes enfantines en 40 tableaux*, Genève, Eggimann & Cie, 1896.
15 Gustavs Klucis, « Le photomontage, nouvel art de propagande » [1931], dans le catalogue *Gustavs Klucis*, Musées de Strasbourg, 2006, p. 125-128.
16 Notamment *Pétiaché* de V. Gorni, Moscou, Bibliothèque du jeune pionnier, 1926. Sur l'édition pour la jeunesse en URSS, voir Françoise Lévêque, *Livres d'enfants russes et soviétiques, 1917-1945*, Paris, Paris-Bibliothèques, 1997, et, avec Serge Plantureux, *Dictionnaire des illustrateurs russes et soviétiques de livres d'enfants, 1917-1945*, Paris, Bordas, 2003.
17 Sur l'importance majeure des techniques d'impression de la presse dans le développement du photomontage, voir Michel Frizot, « Photo-graphismes de magazines : les possibles de la rotogravure, 1926-1935 », actes en ligne du colloque « Photo/Graphisme », Jeu de Paume, p. 5-11, consultable à l'adresse : www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=465
18 Voir sur le sujet Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 12-13 et 100-106.
19 Susan Sontag, *Sur la photographie* [1973], traduit de l'américain par Philippe Blanchard, 10/18, Paris, 1983, p. 50.

jamais). Ce sont les photographies, ou plus exactement leur montage, qui construisent le récit, à travers une succession étudiée, des jeux d'échelle, des détails mis en valeur, des juxtapositions et des superpositions. Les lettrines décorées, les éléments figuratifs qui viennent redoubler, en les soulignant et en les agrandissant, des éléments présents dans les clichés (une cuillère, des fleurs, un lasso, un fil passé dans le chas d'une aiguille, une tête de taureau stylisée) ou qui, dans d'autres cas, complètent une scène (ainsi les poissons noirs et jaunes qui affluent vers le filet suspendu au bateau de Kai Ming, le petit pêcheur chinois), assument quant à eux un rôle d'illustration des photographies, traitées comme le serait un texte : une sorte de méta-illustration. (On pourrait prolonger cette idée et comparer la découpe de certaines photos, selon des formes empruntées au contenu de l'image, à des calligrammes.) Ni point de vue politique ni profondeur historique, assurément, mais un éternel présent de l'humanité : tous les ouvrages se ressemblent plus ou moins et les reportages sur Agossou, Rikka, Noriko, Maïda ou Achouna ont subi le même régime graphique, décontextualisant les scènes représentées pour les intégrer dans un nouvel espace, celui de la page. Avant de constituer des documents attestant une hypothétique gestuelle enfantine transculturelle, ces albums sont des livres, et des compositions visuelles jubilatoires qui manifestent une confiance dans ce que de jeunes lecteurs peuvent percevoir – en dépit des certitudes antiphotographiques qui animaient le milieu pédagogique de l'époque. Ils semblent témoigner d'une conviction analogue à celle des artistes qui, dans les années 1920, proposaient de nouvelles formes éditoriales destinées aux plus jeunes afin de transformer les attentes : « Nos enfants acquièrent dès maintenant un nouveau langage plastique. Ils grandissent en entretenant une relation différente avec le monde et l'espace, avec la forme et la couleur. Ils créeront sûrement un autre type de livre », disait El Lissitzky[20]. Les bricolages d'images de Pierre Pothier peuvent conduire à croire aux prophéties de László Moholy-Nagy : « Toutes les œuvres, même les œuvres philosophiques, seront préparées avec les mêmes moyens illustratifs, sans doute à un niveau plus élevé que les magazines américains actuels[21]. » Je croise les doigts.

20 El Lissitzky, « Notre livre (URSS) » [1926-1927], repris dans Claude Leclanche-Boulé, *Le Constructivisme. Typographies et photomontages*, 1984, traduit de l'allemand par l'auteur, Paris, Flammarion, 1991, p. 137-139.
21 László Moholy-Nagy, « La typographie contemporaine, buts, pratique, critique » [1925], dans Kristina Passuth, *Moholy-Nagy*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Paris, Flammarion, 1984, p. 294-296.



a

a-Alex Steinweiss, *Smash Song Hits by Rodgers & Hart*, Columbia Records C-11, 1939, 30,5 × 26 cm

b-*Lionel Hampton and Orchestra. House of Morgan*, Victor 26751-A, 1940, détail

Paru dans le catalogue d'exposition
Le Siècle du jazz, Daniel Soutif (dir.), Milan, Paris,
Musée du quai Branly/Skira/Flammarion, 2009.

Habiller le jazz

b

L'AVÈNEMENT DE LA POCHETTE DE DISQUE

Des pierres tombales : ainsi désignait-on dans les pays anglophones les albums (*tombstones*) dans lesquels étaient glissés les lourds 78 tours. Cet inamical surnom dénonçait à la fois le poids et l'austérité visuelle des objets en question, qui réunissaient plusieurs disques, protégés par leurs pochettes de kraft respectives, sous une épaisse reliure rectangulaire de couleur sombre (et généralement peu décorée). Tout rattachait ces volumes à une esthétique du passé, notamment l'apparence surannée des inscriptions qui s'y trouvaient, souvent limitées au dos des albums (seule face visible, une fois ceux-ci rangés verticalement tels des livres dans une bibliothèque) et aux étiquettes circulaires, où apparaissaient le nom de la marque et son logo. La silhouette du chien assis face au pavillon du gramophone, symbole de la maison Victor, ou la double croche de Columbia constituaient les seules illustrations associées aux tout premiers disques de jazz commercialisés en 1917 par les deux labels américains. Si les couvertures des recueils de partitions faisaient l'objet depuis longtemps d'un investissement visuel notable, l'industrie musicale ne s'inquiéta que progressivement de faire de l'emballage de ses nouveaux produits un espace de création plastique à part entière.

En 1939, la Columbia Record Corporation – à laquelle son nouveau propriétaire CBS entend donner toutes les chances de réussite – embauche un jeune professionnel de vingt-trois ans afin d'assurer la mise en forme de ses supports promotionnels : Alex Steinweiss rejoint les bureaux de la société à Bridgeport (Connecticut). Devinant immédiatement les effets qu'un packaging plus séduisant produirait sur le public, il propose des compositions figuratives pour la couverture des albums[1]. La hausse spectaculaire des ventes qui en résulta confirma son intuition – dès lors l'histoire du disque et celle du design graphique seraient intimement mêlées. Steinweiss réalise quelque sept cent cinquante pochettes au cours d'une carrière

[1] Alex Steinweiss n'était pas le premier à concevoir des pochettes illustrées. Daniel Soutif souligne ainsi la difficulté à établir quelle serait l'expérience fondatrice en la matière ; il fournit l'exemple du graphiste Paul Colin qui avait en 1938, avant que Steinweiss n'entre chez Columbia, créé pour cette maison la pochette du disque de Mistinguett, *Mon homme*, et rappelle que, dès les années 1920, une conception graphique élaborée accompagnait la commercialisation de certains disques, dont la surface même était parfois décorée. La pochette *Al Jolson Only on Brunswick Records* (probablement 1929) se distingue par l'économie visuelle proprement moderne de sa composition, où la figure d'un chanteur noir est suggérée par quelques aplats de couleur. Voir Daniel Soutif, « Disco e figura : ma chi fu ad avere l'idea ? », *Musica Jazz*, octobre 2010, p. 24-26, et « Anche le copertine hano una preistoria », *Musica Jazz*, octobre 2011, p. 20-22.

presque entièrement consacrée à ce support spécifique[2]. La toute première, *Smash Song Hits by Rodgers & Hart* (1939), est emblématique : elle applique à un genre musical populaire, matérialisé dans un objet commercial, une esthétique directement issue des recherches graphiques menées par les avant-gardes européennes, qui avaient précisément cherché à faire coïncider diffusion de masse et création. L'image conçue par Steinweiss suit les principes de la Nouvelle Typographie, tels que l'un de ses principaux représentants, l'Allemand Jan Tschichold, les avait énoncés en 1928 dans son livre *Die Neue Typographie*[3] : choix chromatique du noir et du rouge associés au blanc, pour un contraste maximum, et exploitation des techniques du photomontage et de la typo photo. Ainsi le titre du disque, le nom de la marque et celui des musiciens ne sont pas composés de façon traditionnelle (dans une police de caractères choisie pour l'occasion), mais figurent dans la photographie elle-même, sous les espèces d'une enseigne lumineuse détourée de façon à n'être plus qu'un motif isolé se détachant sur le fond noir de la pochette. Reflet d'une nouvelle écriture urbaine (« impitoyablement traînée dans la rue par les publicités », disait Walter Benjamin[4]), le texte ne répond pas, dans sa disposition, à la conventionnelle horizontalité, mais dessine des obliques qui imposent une dynamique à l'ensemble – sur un modèle caractéristique de la modernité graphique qui, de El Lissitzky à Max Bill, aura expérimenté la puissance de la diagonale dans la mise en pages. Le cliché utilisé montre l'entrée d'une salle où s'était produit l'orchestre de Rodgers, joignant ainsi à l'information fournie par l'inscription un rappel de la forme vivante du concert, qui restait alors le principal mode d'accès à la musique. Steinweiss, cependant, convaincu par l'approche d'un Lucian Bernhard, qui transposait au registre publicitaire les principes de la Nouvelle Objectivité en représentant dans ses affiches les produits à vendre, aussi banals fussent-ils, ne s'en tient pas à cette double évocation – verbale et iconique – du contenu du disque et y ajoute celle de son apparence physique : une fine galette noire gravée et percée en son centre, ici symbolisée par les cercles concentriques de l'arrière-fond et la rondelle du premier plan, traités en aplats rouges.

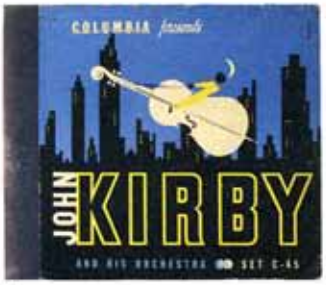
La force synthétique de cette pochette, son efficacité et sa modernité presque ostentatoire démontrent la maîtrise de Steinweiss dans l'exercice d'un métier auquel une solide et précoce formation l'avait préparé. Dès ses études secondaires à la Abraham Lincoln High School de Brooklyn, en effet, il avait bénéficié de l'enseignement de Leon Friend, grand connaisseur de la scène graphique internationale et notamment coauteur, avec Joseph Hefty, de *Graphic Design* (qui parut en 1936). Après des études supérieures à la Parsons School of Design, Steinweiss avait sollicité un emploi auprès de Lucian Bernhard, alors installé à New York, et, sur la recommandation de ce dernier, assista trois années durant le graphiste viennois fraîchement émigré Joseph Binder. Familier de l'œuvre des pionniers européens,

2 Sur Alex Steinweiss, voir en particulier l'interview par Carlo McCormic dans Paul D. Miller (dir.), *Sound Unbound. Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge (Mass.), Londres, The MIT Press, 2008, p. 233-244 ; l'interview dans Irwin Chusid, *The Mischievous Art of Jim Flora*, Seattle, Fantagraphics Books, [2004] 2007, p. 102-108 ; Jennifer McKnight-Trontz, Alex Steinweiss, *For the Record. The Life and Work of Alex Steinweiss*, New York, Princeton Architectural Press, 2003, et *Alex Steinweiss : The Inventor of the Modern Album Cover*, Kevin Reagan (dir.), Taschen, 2009.

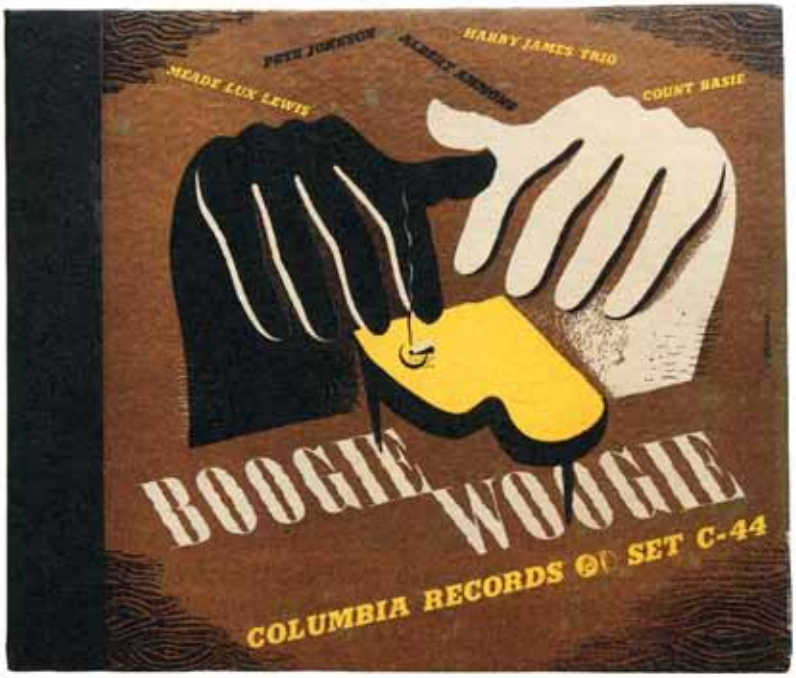
3 Jan Tschichold, *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928.

4 Walter Benjamin, *Sens unique*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, [1928] 1998, p. 164.

a



b



c

a · Alex Steinweiss, *From Austin High Comes Jazz. By Bud Freeman and His Famous Chicagoans*, Columbia Records C-40, 1940, 30,5 × 26 cm

b · Alex Steinweiss, *John Kirby and His Orchestra*, Columbia Records C-45, 1941, 30,5 × 26 cm

c · Alex Steinweiss, *Boogie Woogie*, Columbia Records C-44, 1942, 30,5 × 26 cm

Steinweiss s'inspire de la part la plus radicale de celle-ci pour sa première création chez Columbia – qui fonde avec panache un genre inédit sous les auspices de l'avant-garde, mais se révèle peu représentative d'une production par ailleurs moins marquée par El Lissitzky, Rodtchenko, Moholy-Nagy ou Herbert Bayer que par le Français Cassandre et son univers surréalisant. Parmi les pochettes des débuts, *From Austin High Comes Jazz* appartient encore au répertoire moderniste, mais déjà *John Kirby and His Orchestra* annonce la veine onirique caractéristique de Steinweiss : un personnage réduit à quelques formes géométriques chevauche un violoncelle blanc dans le ciel nocturne d'une métropole, où se profile la masse irrégulière des buildings. Dans *Boogie Woogie* (1942), le piano est surmonté par deux mains géantes et vaguement menaçantes, l'une noire et l'autre blanche, qui semblent émerger d'une étendue liquide dont les lettres tremblotantes suggèrent la surface troublée. En dépit de quelques cas – notamment celui de la collection Hit Jazz Classics, où interviennent sur un fond de couleur vive rayé les portraits détourés des musiciens –, Steinweiss utilise peu, dans ses couvertures, la photographie (réservée aux parties documentaires des albums), à laquelle il préfère toujours le dessin. Il opte très vite pour une gamme colorée variée et s'intéresse plus au pouvoir narratif de l'illustration qu'à son économie visuelle. Enfin, s'il est mélomane, il apprécie surtout la musique classique : après deux années d'intense labeur (occupées à traiter jusqu'à cinquante projets par semaine, la totalité des documents imprimés édités par la maison passant par lui), il convainc ses employeurs de constituer

a

b

a · Jim Flora, *Duke Ellington's Liberian Suite*, Columbia Records CL-6073, 1949, 30 × 30 cm

b · Jim Flora, *Charlie Barnet and His Orchestra, Redskin Romp*, RCA Victor LPM-1091, 1955, 30 × 30 cm

c · Alex Steinweiss, *PM Magazine*, juin-juillet 1941, revue, 12,7 × 17,8 cm

une véritable équipe et embauche quelques collaborateurs, à commencer par un jeune graphiste amateur de jazz qui va prendre plus particulièrement en charge ce secteur, Jim Flora.

Alors en quête d'un emploi, celui-ci avait adressé à la direction de Columbia un ensemble de planches témoignant de ses idées en matière de communication visuelle sur sa musique favorite, démarche qui lui valut de rejoindre Steinweiss au début de l'année 1942. D'abord exécutant sous la responsabilité de ce dernier, il devint lui-même directeur artistique, puis chargé de la publicité et des ventes, avant de démissionner en 1950, date après laquelle il continua à réaliser de temps à autre des pochettes en free-lance[5]. Son parcours n'est pas aussi intimement lié au disque que celui de Steinweiss : déjà cofondateur, avec Robert Lowry, d'une petite maison d'édition à la fin des années 1930 (The Little Man Press), alors qu'il terminait ses études à l'Art Academy de Cincinnati, il se fit par la suite connaître en tant qu'auteur et illustrateur de livres pour enfants. Livres, disques ou presse magazine : le style très singulier de Flora restait sensiblement le même, quels que fussent les supports et les clients – un vocabulaire personnel nourri de l'observation croisée de Picasso et de l'art précolombien, des peintres mexicains contemporains et d'expressions plastiques du monde entier. On note ici le souvenir des ombres chinoises balinaises (*The Battle of New Orleans*, de Jimmie Driftwood), là une évocation africaine (*Liberian Suite*, de Duke Ellington, qui raconte à la façon d'une bande dessinée sans paroles l'histoire des esclaves américains repartis au Liberia), mais le plus souvent la manière est celle d'un caricaturiste jovial, au trait généralement anguleux, qui fait sautiller et se tortiller des animaux, des bâtiments, des instruments et des hommes, réunis dans des scènes bariolées. Tandis que Steinweiss utilise plutôt des caractères typographiques existants (il créera même

5 Sur Jim Flora, voir en particulier Irwin Chusid, *The Mischievous Art of Jim Flora*, *op. cit.*, et l'interview par Angelynn Grant dans Jorge García (dir.), *Jazz Gráfico. Diseño y fotografía en el Disco de Jazz. 1940-1968*, catalogue d'exposition, Valence, IVAM, 1999, p. 40-53 (en espagnol) et 230-238 (en anglais).

sa propre police scripte, la Steinweiss Scrawl[6]), Flora dessine souvent les titres comme le reste de l'image (les lettres de *Redskin Romp*, de Charlie Barnet, dont la pochette met en scène des Indiens, sont affublées d'yeux, de plumes, ou transformées en flèches, tandis que celles de *Pete Jolly Duo* sont totalement intégrées, tant par le traitement formel que par la couleur, à la composition générale).

Un troisième graphiste, Bob Jones, embauché cette fois par Flora, viendra consolider en 1945 le département de création de Columbia, avant de devenir directeur artistique pour une autre marque, RCA Victor. Steinweiss resta, quant à lui, proche de Columbia en tant que consultant jusqu'en 1954 (il travailla par la suite pour les labels Decca et Everest). Très attentif à la qualité technique, il avait dû former photograveurs et imprimeurs locaux, peu accoutumés aux exigences artistiques de ce type de commande, plus que rares à l'époque dans la région de Bridgeport. À la fin de sa vie, il se félicitait d'avoir toujours évité la quadrichromie et préféré l'impression en tons directs, constatant sur ses pochettes, un demi-siècle plus tard, la fraîcheur intacte des couleurs. L'intérêt de Steinweiss pour la fabrication, à laquelle l'avait préparé une formation au packaging, conduisit les responsables de Columbia, lorsque s'annonça la commercialisation du 33 tours, à lui confier l'étude d'un emballage adapté à ce format inédit. Le modèle qu'il mit au point, et dont il supervisa la production, fut, après son lancement, immédiatement adopté par les concurrents : ainsi Steinweiss contribua-t-il doublement à l'histoire de la pochette de disque. En 1941, le Dr Leslie, directeur d'un célèbre atelier de composition typographique new-yorkais, grand connaisseur et promoteur du design graphique contemporain, ne s'y était pas trompé et consacra dans sa revue *PM* un dossier à Steinweiss[7], qui assura la couverture du numéro en représentant les outils du métier : l'équerre et... le disque – la nouvelle géométrie du siècle.

c

DESIGN GRAPHIQUE EN 30 × 30 CM

Dessins à l'encre ou portraits photographiques reproduits en bichromie – bleu, rouge ou jaune à fond perdu ; gros plans de visages ou d'instruments, photomontages, aplats de couleurs vives ; blocs de texte disposés de façon géométrique, alphabets classiques ou sans sérifs, calligraphie : infinie variété des pochettes des années 1950 et 1960. Sans oublier le verso, où se déploient les notes, en colonnes plus ou moins larges, agrémentées parfois d'une iconographie en noir et blanc qui vient compléter, ou redoubler, celle du recto ; ni la pochette intérieure, parfois imprimée elle aussi. Tandis que le dos épais des albums de 78 tours, généralement toilé, empêchait l'extension de l'illustration en couverture, le mince quadrilatère biface des nouvelles pochettes constitue un espace neuf, entièrement disponible à la création graphique qui va s'y développer sans retenue. Le format des 33 tours (un diamètre de 25 cm dans un premier temps, puis, généralisé à partir de 1955, de 30 cm), qui correspond à une durée

[6] Ce caractère ne semble pas avoir été utilisé pour des pochettes de jazz à proprement parler.
[7] *PM Magazine*, n° 5, juin-juillet 1941.

d'écoute plus longue grâce au microsillon, transforme le marché. Le conditionnement ainsi que la vente à l'unité deviennent la règle et les habitudes d'achat se modifient au sein d'une clientèle chaque jour plus nombreuse, dont la moyenne d'âge est en baisse constante, en particulier pour le jazz. L'écoute préalable des morceaux ne constitue plus la principale source de choix : l'attrait visuel des pochettes, que des présentoirs dans les magasins permettent désormais d'exposer, devient un enjeu commercial.

Si la plupart des producteurs prennent la mesure du rôle joué par l'apparence sous laquelle les enregistrements sont proposés au public, tous n'auront pas le goût, la culture, le discernement, ou tout simplement les moyens, de concrétiser au mieux cette évidence. Cependant on assiste, même à travers les marques les plus modestes, à une explosion créative de la pochette de jazz qui, en rapport avec la vitalité économique et musicale du secteur, devient un support privilégié, comparable en ce sens aux magazines au destin desquels contribuent des directeurs artistiques fameux[8], fleurons d'un design hérité des avant-gardes européennes et acclimaté à la société américaine de l'après-guerre. Il n'est du reste pas rare que les auteurs des pochettes, à New York ou à Los Angeles, travaillent également pour la presse, comme pour l'édition ou la publicité. En effet, en dehors d'une poignée de maisons de disques importantes qui assurent un salaire régulier à certains d'entre eux, les professionnels exercent généralement en free-lance (souvent pour plusieurs marques à la fois), et l'habillage de la musique suffit rarement à leur assurer des revenus décents. « Cinquante dollars l'album », se rappelait ainsi Reid Miles, l'un des plus remarquables graphistes du genre, qui comptait de multiples clients et fut attaché un temps à la revue *Esquire,* avec laquelle il avait négocié de pouvoir poursuivre parallèlement son activité auprès de Blue Note[9]. Chacun se débrouillait pour adapter ses conditions de travail aux circonstances. Le pionnier David Stone Martin, exemple majeur pour ses pairs, qui débuta au milieu des années 1940 avec Asch Records, racontait qu'il pouvait passer, ainsi que sa propre exigence l'y incitait, une semaine entière sur une seule pochette sans subir aucune pression, parce qu'il collaborait avec des labels indépendants, quand son collègue Bob Jones, alors directeur artistique chez le géant RCA, devait adapter le temps investi par couverture en fonction des ventes correspondantes escomptées[10]. Burt Goldblatt[11], lui aussi associé à des marques de petite envergure, décrivait quant à lui une activité accomplie dans l'urgence perpétuelle – il estimait à deux cents le nombre de pochettes réalisées durant la seule année 1955 –, l'obligeant à apporter au petit matin les trois couvertures achevées à la hâte pendant la nuit à Herman Lubinsky, directeur de Savoy, dans une arrière-boutique transformée en bureau. Mais au-delà des délais serrés qu'il devait parfois respecter, Goldblatt soulignait la totale indépendance dont il jouissait et, chez lui comme chez les autres graphistes lors de l'évocation de leur carrière, le sentiment

8 Alexander Brodovitch est directeur artistique de *Harper's Bazaar* de 1934 à 1958, Alexander Liberman de *Vogue* du début des années 1940 au début des années 1970, et Leo Lionni de *Fortune* du début des années 1950 au début de la décennie suivante (Walter Allner lui succède en 1963).

9 Reid Miles dans *Blue Note. The Album Cover Art*, vol. 1, Graham Marsh, Felix Gromey, Glyn Callingham (dir.), San Francisco, Chronicle Books, 1991, p. 72 (« Fifty bucks an album »). Sur les relations de Reid Miles avec Blue Note, voir aussi Richard Cook, *Blue Note Records. The Biography*, Boston, Justin, Charles & Co, 2003 (où l'auteur témoigne curieusement d'un parti pris peu favorable à l'égard du travail de Miles).

10 Martina Schmitz, « Jazz in Pen and Ink: the Style of David Stone Martin », dans Manek Daver, *David Stone Martin. Jazz Graphics*, Tokyo, Graphic-Sha Publishing, 1991, p. 30. Voir aussi Martina Schmitz, *Album Cover : Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940*, Munich, Designer, Stile, Inhalten Scaneg Verlag, 1986.

11 Burt Goldblatt interviewé par Angelynn Grant, dans *Jazz Gráfico. Diseño y fotografía en el Disco de Jazz, 1940-1968, op. cit.*, p. 54-64 (en espagnol) et 238-243 (en anglais).

a

b

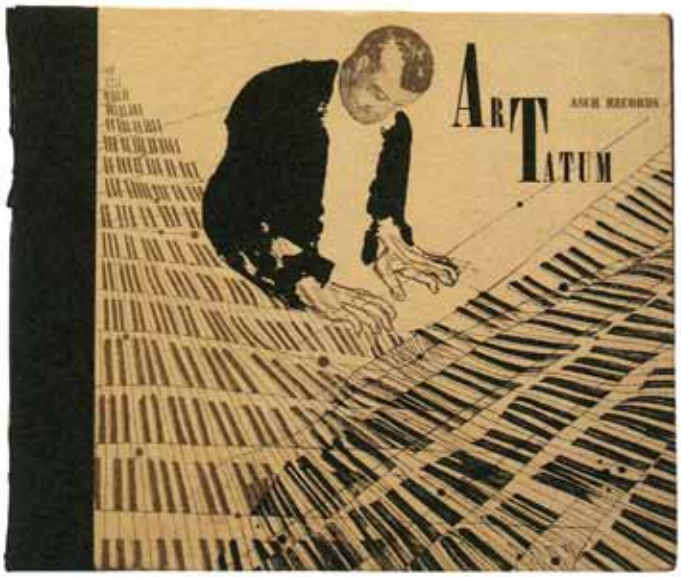
a-David Stone Martin, *Jazz at the Philharmonic, presented by Norman Granz*, Stinson Records SLP 23, 1963, 30 × 30 cm

b-David Stone Martin, *Johnny Hodges. Collates. Supervised by Norman Granz*, Mercury MGC-111, 1952, 26,5 × 26,5 cm

dominant exprimé reste la liberté que leur assurait ce support en plein essor. Reid Miles notait à ce propos très justement que le renouveau typographique des années 1950 était advenu spécifiquement « à travers les pochettes de disque, car elles étaient moins contraintes que la publicité[12] ». Et l'on devrait préciser : à travers les pochettes de jazz, qui représentaient alors le domaine par excellence ouvert à l'expérimentation. Au caractère aventureux de la musique, et du marché naissant qui la promeut, répond celui d'une forme graphique dont aucune tradition ne définit encore les codes.

Beaucoup de graphistes, issus pour la plupart d'écoles d'art et/ou de design, étaient liés de près à l'univers du jazz. C'était le cas de Stone Martin, dont les dessins à l'encre (qui créeront une sorte de standard du genre, repris par de nombreux émules), parfois rehaussés de notes colorées, consistaient souvent en portraits des musiciens qu'il observait, en concert ou dans la vie. Comme ce trompettiste à veste rouge, vu en contre-plongée, de la pochette Stinson (nº 453 ou SLP 23) du premier *Jazz at the Philharmonic*, qui deviendra l'emblème de Norman Granz, reprise sur les étiquettes des disques produits par ce dernier (à l'enseigne de Norgran, Clef, Verve...). Johnny Hodges, personnage que Stone Martin jugeait distant (« aloof[13] »), est croqué sans concession, assis jambes croisées, très droit, fixant l'œil hautain un objet hors champ tandis que sous son siège la présence incongrue d'une carotte introduit cependant une touche familière – discret rappel du surnom de « rabbit » donné au musicien, qui explique la ribambelle de lapins acrobates (dont l'un joue du saxophone) sur une autre pochette (Norgran 1024 et Clef 111). L'admiration que Stone Martin vouait à Art Tatum, et la connaissance qu'il avait de son œuvre, lui inspirèrent des couvertures qui tentaient

12 Reid Miles, *Blue Note. The Album Cover Art*, *op. cit.*, p. 86 (« It happened especially on album covers because they were not so restrictive as advertising »).
13 Manek Davet, *David Stone Martin. Jazz Graphics*, *op. cit.*, p. 64.



a

b

c

d

e

f

a · David Stone Martin, *Art Tatum*, Asch Records 356, 1945, 30,5 × 26 cm

b · Pierre Merlin, *Dave Brubeck Octet*, Vogue Microgroove L. D. 023, 1951, 30 × 30 cm

c · Pierre Merlin, *Mezzrow Bechet avec Lips Page*, Vogue Microgroove L.D. 123, 1948, 26,5 × 26,5 cm

d · Burt Goldblatt, *Carmen McRae*, Bethlehem BCP 1023, 1954, 26,5 × 26,5 cm

e · Burt Goldblatt, *Charlie Mariano*, Bethlehem BCP 1022, 1954, 30 × 30 cm

f · Burt Goldblatt, *Mel Tormé & Marty Paich Dek-tette*, Bethlehem BCP 52, 1956, 30 × 30 cm

de traduire la « complexité de [sa] technique[14] ». Pour l'album 356 d'Asch Records, des claviers ondulants s'enchevêtrent à l'infini de part et d'autre d'une zone triangulaire ménagée dans la partie supérieure pour y laisser émerger le buste du pianiste. Le titre, composé en lettres capitales condensées et allongées, disposé sur deux lignes décalées, prend lui-même l'allure d'un double clavier. Goldblatt, lui aussi un habitué des clubs, passait de nombreuses heures dans les studios d'enregistrement, source d'un travail photographique qu'il exploitait ensuite sur les pochettes. S'il recourt quelquefois, du moins à ses débuts, au dessin, dans une veine directement inspirée de Stone Martin, son travail se caractérise avant tout par une pratique singulière du photomontage, jouant d'effets de superposition et de démultiplication des figures, proches du travail d'un László Moholy-Nagy. Dans *Bobby Troups Sings Johnny Mercer* (Bethlehem 19), les profils des deux hommes s'imbriquent l'un dans l'autre, tandis qu'ailleurs neuf bouches détourées, aux lèvres d'un rouge éclatant, plus ou moins ouvertes, évoquent la performance de Carmen McRae (Bethlehem 1023). Goldblatt utilisait souvent, afin d'évoquer le contenu des albums, les instruments : en gros plans, dédoublés ou encore, c'était là l'une de ses spécialités, radiographiés – un tribut supplémentaire à l'auteur de *Malerei, Fotografie, Film* (qui présente dans l'ouvrage des images obtenues avec les rayons X[15] et par ailleurs intègre, dans le scénario du film « Dynamik der Gross-Stadt » proposé à la fin du volume, précisément « les instruments d'un orchestre de jazz (en gros plan) »[16]). Quelques musiciens graphistes témoignent aussi des liens étroits entre le jazz et son packaging, comme l'Américain Gil Mellé ou le Français Pierre Merlin, dont les dessins, toujours humoristiques et fourmillant de détails, détournaient à l'envi le cartouche oblong du logo de *Vogue* et le transformaient en tapis de bain, poisson, tire-bouchon, dirigeable ou canne de golf, selon les besoins de la scène représentée. Avec un bonheur variable, il arrivait même à certains producteurs, tels Esmond Edwards et Don Schlitten[17], de concevoir eux-mêmes les pochettes. Ce sont les photographies de Francis Wolff, associé du fondateur Alfred Lion, qu'utilisaient chez Blue Note les graphistes de la maison, Paul Bacon, Gil Mellé, John Hermansader, puis, à partir du milieu des années 1950 et durant une dizaine d'années, Reid Miles, à travers quelque cinq cents pochettes. L'œuvre de ce dernier (auquel d'autres marques feront appel plus occasionnellement) vient brillamment démentir l'idée selon laquelle il convient d'aimer le jazz pour exercer cette activité : notoirement peu intéressé par les disques dont il concevait les emballages (il échangeait les exemplaires qui lui étaient dévolus contre des titres de musique classique), Miles contribua pourtant à donner au jazz de cette époque son style visuel très particulier, par une pratique du design plus hardie et plus novatrice que celle de la plupart de ses confrères.

Dans la production de Reid Miles, les exemples, peu nombreux, d'illustrations par le dessin sont généralement le fait d'artistes auxquels il a passé spécialement commande – Andy Warhol, par exemple,

14 Manek Daver, *David Stone Martin. Jazz Graphics, op. cit.*, p. 50 (« The intricate quality of [his] technique »).
15 László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Munich, Albert Langen, 1925, p. 68-72.
16 *Ibid.*, p. 131 (« Jazz-Band instruments (Close up) »).
17 Esmond Edwards et Don Schlitten produisaient les disques Prestige. Don Schlitten signera également des pochettes pour d'autres marques dirigées par ses soins (New Jazz, Status, Cobbelstone, Muse, Xanadu, Onyx).

qui répondit avec des dessins nettement inspirés par Stone Martin[18]. La plupart du temps, les moyens sont d'ordre strictement photographico-typographiques. Les clichés de Wolff peuvent, selon les cas, occuper la totalité de la surface ou au contraire se réduire, moyennant des recadrages drastiques, à un format plus modeste, parfois proche du timbre-poste. *Movin & Groovin* (Blue Note 4028) se présente comme un vaste aplat bleu clair, à peine troublé, dans sa partie inférieure droite, par un titre composé en lettres blanches évidées et par une étroite languette verticale – portrait tronqué, en noir et blanc, de Horace Parlan. Pour *Elder Don* (Don Wilkerson, Blue Note 4121), le lettrage bleu, blanc et jaune domine et le musicien, comprimé dans un minuscule rectangle bichrome jaune et blanc, se glisse entre un L et un D géants. Miles poursuit ce que Hermansader avait amorcé avec une maîtrise moindre, notamment dans la série Jazz Messengers, et accorde souvent une place prépondérante au texte. Soigneusement travaillé, celui-ci apparaît à travers une grande variété de polices de caractères – si les linéales (caractères sans empattements) sont fréquentes, elles sont loin d'être exclusives, et l'apparition inattendue, à plusieurs reprises, de la scripte Mistral de Roger Excoffon (commercialisée par la fonderie marseillaise Olive en 1953)[19] atteste l'intérêt que portait Miles à la création internationale dans ce domaine. Les titres fournissent l'occasion de nombreux jeux typographiques : *Face to Face* est dupliqué en miroir, *Us Three* engendre une forêt de chiffres, *Down With It* substitue au premier i une flèche descendante, *Action* est répété trois fois, *Indestructible* subit une distorsion et des points d'exclamation ponctuent *Compulsion* et *It's Time!* : cinq dans le premier cas et plus d'une centaine dans le second, où ils se transforment en motif plastique et envahissent l'espace disponible. Pour *Street of Dreams*, un montage superpose deux vues de panneaux de signalisation routière annonçant respectivement les rues de Grant et Green, formant ainsi le nom de l'artiste à partir d'éléments visuels qui rappellent le titre de l'album, tout comme l'atmosphère nocturne que dégage l'impression en noir et bleu (Blue Note 4253). Souvent le texte devient le principal élément visuel : discrètement disposé, en sobres bas de casse, dans une bande en réserve blanche, sous l'aplat rouge qui recouvre le reste de la surface (*Spring*, Anthony Williams, Blue Note 4216), superposé en une élégante colonne de capitales tricolores, qui se détache sur un fond uniformément noir (*Somethin' Else*, Blue Note 1595), ou encore agrandi de façon à occuper la totalité de l'espace, les lettres subissant, en bordure du quadrilatère, le même régime que le haut du crâne des musiciens souvent coupé par le graphiste (*Right Now!*, Jackie McLean, Blue Note 4215 ; Gil Mellé, Prestige 7097). Pour *The Story of Moondog* (Prestige 1099, qui n'est pas à proprement parler un disque de jazz), Miles demande à Julia Warhola, la mère d'Andy Warhol, de calligraphier un texte de circonstance de Stuart Preston, qui court ainsi sur une quinzaine de lignes plus ou moins régulières, dans une alternance d'encres bleue, verte et violette.

18 Andy Warhol réalisa, en 1957 et 1958, quelques pochettes, en particulier pour Blue Note et pour RCA.
19 Voir, par exemple, *On the Spur of the Moment*, de Horace Parlan (Blue Note 4074), *The African Beat*, d'Art Blakey (Blue Note 4097), ou *Soundin' off*, de Dizzy Reece (Blue Note 4033).

a

b

c

d

e

a · Reid Miles, *Face to Face. « Baby Face » Willette*, Blue Note 4068, 1961, 30 × 30 cm

b · Reid Miles, *The African Beat. Art Blakey and the Afro-drum Ensemble*, Blue Note 4097, 1961, 30 × 30 cm

c · Reid Miles, *Street of Dreams. Grant Green*, Blue Note 4253, 1965, 30 × 30 cm

d · Reid Miles, *Jackie McLean. It's Time!*, Blue Note 4179, 1964, 30 × 30 cm

e · Reid Miles, *Jackie McLean, Action, Action, Action*, Blue Note 4218, 1964, 30 × 30 cm

a

b

a · Reid Miles, *Somethin' Else. Cannonball Adderley*, Blue Note 1595, 1958, 30 × 30 cm

b · Reid Miles, *Right Now!*, Blue Note 4215, 1965, 30 × 30 cm

En investissant la typographie comme un composant plastique en soi, se suffisant à lui-même, Miles radicalise la démarche consistant à abandonner la relation illustrative qui reliait les premières pochettes à leur contenu. Le dessin est progressivement supplanté par la photographie, qui peut subir elle-même des manipulations mettant plus en évidence ses qualités de matériau visuel que ses vertus de représentation du réel, jusqu'à disparaître parfois totalement, au profit d'une démarche plus abstraite et plus attentive à l'autonomie formelle de ce carré de 30 x 30 cm.

Comme les magazines, les pochettes combinaient la double qualité d'objet culturel et commercial. Les uns vendaient la mode et les autres le jazz : il importait de refléter l'esprit de l'époque, si possible de l'inventer. Or, si l'influence de *Vogue*, de *Harper's Bazaar* ou de *Fortune*, où se croisaient les talents graphiques et photographiques du temps, a été très clairement identifiée, celle de ces milliers de pochettes circulant dans le monde entier (sans qu'aucune barrière linguistique, contrairement à la presse, ne vienne en freiner la consultation hors du monde anglophone) reste sous-évaluée : celles-ci sont en effet étonnamment absentes des manuels d'histoire du graphisme – peu nombreux il est vrai, mais pourtant d'origine majoritairement anglo-saxonne, voire précisément nord-américaine[20]. S'il y eut diffusion par les États-Unis, au cours des années 1950 et au début des années 1960, d'un courant graphique dit « style international », les pochettes de jazz n'y prennent-elles pas une part considérable, aux côtés du design *corporate* des grandes entreprises ? Une littérature très spécialisée s'intéresse depuis peu à ce vaste corpus graphico-musical, mais toute approche rigoureuse bute sur une absence cruelle de documentation fiable[21]. Plusieurs raisons

20 Ce mutisme est d'autant plus étonnant que les graphistes bénéficiaient à l'époque d'une reconnaissance professionnelle dont vinrent témoigner à de nombreuses reprises des prix décernés pour le design des pochettes.

21 C'est ce que souligne Carissa Kowalski Dougherty à l'occasion de son article « The Colouring of Jazz : Race and Record Cover Design in American Jazz, 1950-1970 », *Design Issues*, vol. 23, n° 1, hiver 2007, p. 47-60.

expliquent cela, notamment la grande dissémination d'une production considérable, éclatée en une multitude de marques, et, souvent, la difficulté à dater précisément les objets comme à identifier les auteurs : signatures souvent absentes, incomplètes, parfois fautives, ou confusions, le cas échéant, entre l'auteur de la photographie et le responsable du design. Dans les rééditions récentes en CD lorsque le design d'origine est respecté, au moins pour le recto de la pochette, les crédits en revanche ne sont pas toujours mentionnés. Par ailleurs, les noms qui apparaissent sont le plus souvent inconnus, et, pour nombre d'entre eux, leur contribution à l'histoire du graphisme au XXe siècle mériterait d'être mise au jour par des recherches approfondies ; ils sont déjà trop nombreux pour être évoqués dans le cadre limité de cet essai qui n'en retient que quelques-uns, mais il faudrait rendre justice à Robert Guidi (qui travailla avec le photographe William Claxton), à Frank Gauna, à Marvin Israel, à Robert Flynn, et à une bonne dizaine d'autres créateurs. Les réalisations d'artistes comme Josef Albers, Jim Dine, Andy Warhol ou Michael Snow sont plus souvent citées car plus aisément resituables dans un contexte repéré. Manek Daver, à qui l'on doit deux des rares ouvrages consacrés au sujet[22], au demeurant fort précis et utiles, pointe involontairement le problème lorsque, à propos de David Stone Martin, il interpelle ainsi son lecteur : « Enlevez mentalement les titres, le lettrage, oubliez que vous regardez une pochette de disque, concentrez-vous seulement sur l'art[23]. » On souhaiterait suggérer exactement l'inverse : regardez le texte, la typographie et, le cas échéant, sa relation avec l'image, leurs rôles respectifs dans la composition générale, en un mot le design, et, surtout, n'oubliez jamais qu'il s'agit d'une pochette de jazz.

22 Outre l'ouvrage cité plus haut, Manek Daver a également publié *Jazz Album Covers. The Rare and the Beautiful*, Tokyo, Graphic-Sha Publishing, 1994. On peut également citer, pour son iconographie, Naoki Mukoda (dir.), *Jazzical Moods. Artwork of Excellent Jazz Labels*, Tokyo, Bijtsu Shuppan-Sha, 1993, et l'article très documenté de Bernard Amiard, lui-même graphiste et auteur de pochettes pour Owl Records : « Pour une architecture de la pochette de jazz », *Revue d'esthétique*, nº 19, 1991, p. 103-115.
23 Manek Daver, *David Stone Martin. Jazz Graphics*, *op. cit.*, p. 8 (« Mentally remove the title, the letterings. Forget that you are looking at a record cover – just concentrate on art »).

Jeu de piste
Archives et collections

Paru dans
Graphisme en France, Paris,
Centre national des arts plastiques, 2007.

Seules des voies détournées permettront de savoir où sont conservées les archives et collections de design graphique en France. Car une recherche directement formulée dans ces termes n'aboutirait qu'à de minces résultats, voire à une seule réponse : le catalogue de la collection du Musée national d'art moderne (MNAM-CCI) inclut en effet, parmi les œuvres de la catégorie « design », un sous-ensemble « design graphique », et il pourrait s'agir d'un cas unique, tant le vocable de « design » semble peu usité dans l'Hexagone, spécialement dans le monde du patrimoine et des musées. Notons que l'alternative offerte par le substantif « graphisme » ne se révèle pas plus prometteuse. La fortune de l'adjectif « graphique », en revanche, est immense... mais trompeuse, les collections dites d'« art graphique » recouvrant généralement un domaine tout autre que celui qui nous occupe ici. Ce constat sémantique confirme une situation bien souvent observée : la reconnaissance du design graphique, en tant que corpus de création digne d'être à ce titre conservé, est loin d'être acquise. Pour autant, les œuvres relevant de cette discipline s'avèrent bien présentes dans de nombreux musées, dans des bibliothèques et des archives, et il convient donc de repérer les fonds qui nous intéressent en se laissant guider par des critères plus adaptés à la réalité. On s'attachera par exemple à la nature des objets considérés (affiches, livres, imprimés éphémères, etc.), au contexte dans lequel ils sont apparus (géographique, professionnel, socio-politique...), ou encore au champ d'étude auquel ils sont traditionnellement associés (histoire de l'imprimerie, de la publicité, des arts décoratifs...). Réunis autour du travail d'un créateur, les ensembles monographiques trouvent généralement place (en dehors des rares collections nationales) dans la ville natale de celui-ci, au titre d'une reconnaissance locale d'autant plus précieuse qu'elle ne peut guère être relayée, faute d'un réseau muséal spécialisé : c'est à Trouville, à Clamecy ou à Albi que sont exposées en permanence des œuvres de Savignac, de Loupot ou de Toulouse-Lautrec.

AFFICHES

L'affiche constitue un genre en soi, qui détermine l'unité de nombreuses collections. Le département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France (BNF) détient la plus importante : 1 million d'affiches (et encore ne s'agit-il que des affiches illustrées, les placards de texte se trouvant conservés avec les livres), essentiellement françaises, parmi lesquelles des créations majeures, y compris pour la période actuelle. D'autres bibliothèques, comme celle de la Ville de Lyon ou la bibliothèque Forney, abritent également des fonds d'affiches remarquables. C'est aussi le cas de certains musées, à commencer par le musée de la Publicité[1], dont la collection comprend, entre autres, 100 000 affiches. Un tour de la France peut mener du centre de l'Affiche de Toulouse au conservatoire de l'Affiche de Bretagne, puis aux Silos, Maison du livre et de l'affiche de Chaumont. Cette dernière structure se distingue à la fois par la prédominance de la représentation contemporaine (15 000 pièces sur un total de 20 000) et son caractère international. Les collections thématiques sont nombreuses : indiquons l'exemple de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine (BDIC), dont les 120 000 affiches documentent les événements et débats politiques du XXe siècle.

DES OBJETS DISPERSÉS

L'affiche est longtemps apparue en France comme « le » support par excellence du graphisme, statut privilégié entretenu par de nombreuses biennales et des festivals spécialisés au cours de la seconde moitié du XXe siècle, et ancré dans l'illustre héritage de cet âge d'or qui, au tournant du XIXe siècle, donne ses lettres de noblesse à un médium populaire. Cependant, une approche plus large s'impose, eu égard à la multiplicité des formes sous lesquelles la création graphique s'est exprimée hier et s'exprime aujourd'hui : du dessin de caractères à la mise en pages, de l'identité visuelle à la signalétique, du générique de film au webdesign. Les objets qui en témoignent, effectivement réunis dans différentes collections, s'y trouvent rassemblés pour des raisons étrangères à leurs qualités visuelles spécifiques. La plupart des bibliothèques conservent les livres sans se préoccuper de leur design, et l'on cherchera les films ou les pochettes de disque dans les lieux réservés au cinéma ou à la musique. Les fonds d'entreprise, ou ceux qui préservent la mémoire d'une activité, constituent parfois des ensembles graphiques significatifs sans être identifiés comme tels, que l'on songe par exemple aux archives de sociétés comme la SNCF, Air France, Citroën ou les Galeries Lafayette (à la communication desquelles contribuèrent quelques figures célèbres), à celles de Prisunic (fleuron français d'un design de masse au cours des années 1960 et 1970), ou du musée de La Poste à Paris (patrimoine postal et philatélique).

Le cas des bibliothèques est probablement celui qui indique avec le plus d'évidence la difficulté liée à cette absence de spécialisation. Les notices ne mentionnent généralement pas les responsables de

[1] Le musée de la Publicité (élément de l'ensemble des Arts décoratifs) fut ainsi baptisé dans le courant des années 1980 après avoir été inauguré en 1978 sous le nom de musée de l'Affiche. Notons que ce musée ne dispose pas d'espace d'exposition permanente.

la mise en pages d'un livre dans les auteurs secondaires : les ouvrages qui mériteraient de ce point de vue une attention particulière ne sont pas signalés, et aucune recherche par nom de graphiste n'est possible. La production intéressante dans le domaine du design éditorial français est incluse dans les collections publiques, au moins à travers le dépôt légal, mais de manière invisible, et donc inexploitable : une présence transparente, en somme.

SPÉCIALITÉS CONNEXES

Certaines collections sont reliées à notre sujet de manière plus structurelle, lorsqu'elles correspondent à des branches de recherche comme l'histoire du livre, de l'imprimerie, de la typographie ou de l'édition. Citons le musée de l'Imprimerie de Lyon, dédié non pas au seul aspect technique mais aussi aux formes et usages de l'imprimé, la Réserve des livres rares de la BNF, la bibliothèque de l'école Estienne, la bibliothèque Forney et la bibliothèque des Arts graphiques de la Ville de Paris[2]. Sources primaires et littérature secondaire se confondent parfois : richesse commune aux cinq collections citées, les spécimens de caractères, qui présentent les polices typographiques tout en fournissant, à travers leur mise en pages, une démonstration d'application de celles-ci, offrent de ce double statut l'exemple le plus évident.

La bibliothèque de littérature pour la jeunesse L'Heure joyeuse contient de nombreux exemples de création graphique originale du XVIIIe siècle à nos jours[3]. L'Institut pour la mémoire de l'édition contemporaine (IMEC), en vertu de l'attachement de ses responsables à la bibliographie matérielle, entend faciliter l'accès direct, physique, à ses fonds d'éditeur, approche que les bibliothèques permettent rarement et qui facilite la prise en compte de la dimension graphique des livres[4].

RARES ARCHIVES

Confirmation du lien structurel évoqué, plusieurs de ces établissements conservent également quelques-uns des rares fonds d'archives de créateurs de caractères et de graphistes : celui de Ladislav Mandel au musée de l'Imprimerie à Lyon, celui de Jean Widmer à la BNF, ceux de Pierre Faucheux, de Gérard Blanchard, de Maximilien Vox et de Roger Excoffon à l'IMEC. Toutefois, les déposants orientent parfois leur choix en fonction de critères tout autres : ce sont des relations privilégiées avec une ville qui ont respectivement conduit Massin à confier ses archives à la bibliothèque de Chartres et les membres de l'ex-collectif Grapus aux Archives municipales d'Aubervilliers[5]. La différence entre archive et collection tient en principe aux conditions présidant à la réunion des éléments : assemblés de façon automatique par une personne ou un organisme au fil d'une activité donnée dans le premier cas, et au contraire regroupés volontairement en fonction de critères précis dans le second. La distinction est souvent ténue, mais au moins peut-on indiquer que l'on se dirigera plus naturellement

2 La plus grande part du fonds de la bibliothèque des Arts graphiques est aujourd'hui intégrée à celui de la bibliothèque Forney.
3 La bibliothèque de l'Heure joyeuse conserve notamment un important fonds de productions de l'avant-garde russe.
4 Les fonds de l'IMEC couvrent les XIXe et XXe siècles, et incluent le fonds Hachette, classé monument historique en 2002.
5 Dans ce dernier cas, le communiqué de presse soulignait l'absence d'un établissement d'accueil véritablement adapté : il précisait qu'il s'agissait d'un « don à la nation » laissé à la garde de la municipalité en attendant qu'une « structure nationale spécifiquement vouée à l'affiche et aux arts graphiques » voie le jour. Je me réfère au communiqué signé de Jean-Paul Bachollet et daté du 12 septembre 2006, un autre communiqué ayant été également publié.

vers des archives si l'on cherche des travaux préparatoires, des maquettes ou des correspondances. Le caractère souvent hétérogène des archives et leur volume parfois considérable rendent leur conservation délicate et leur traitement – classement, description, catalogage – laborieux. Déposer une archive ne garantit pas que le public puisse y accéder, pas même celui des chercheurs : non traitée, elle demeurera muette et incommunicable. Ce sont généralement les étudiants qui, à la faveur d'un travail universitaire – le choix d'un sujet pouvant être guidé par l'existence d'un fonds en friche –, apportent la main-d'œuvre indispensable au dépouillement des archives. L'absence de recherche universitaire dans le champ du design graphique constitue donc actuellement un obstacle majeur, que seule une politique volontariste pourra lever.

ACQUISITIONS

La vie d'une collection, dont l'exposition, permanente ou temporaire, apporte un témoignage public, dépend pour une grande part de sa politique d'enrichissement. Certains fonds sont assurés d'une croissance régulière, comme celui des Silos à Chaumont, nourri par les envois spontanés des concurrents au prix international décerné chaque année durant le festival organisé par la Ville[6] ou, à une autre échelle, comme celui de la BNF, alimenté par le dépôt légal auquel les affiches, tout comme les livres, sont soumises. Ce type d'acquisition, par définition non sélective, appellerait des compléments, qui refléteraient une orientation particulière. Cependant, les budgets dont disposent musées et bibliothèques ne permettent pas toujours cette marge de liberté, soumettant le contenu des collections au hasard plus ou moins aidé des dons et des legs. Les expositions jouent, dans cette dynamique, un rôle essentiel. Elles peuvent fournir l'occasion d'acquérir des pièces manquantes ou intervenir comme monnaie d'échange pour susciter un don. Dans tous les cas, elles mettent en valeur un contenu, et ce processus, amplifié le cas échéant par les retombées médiatiques, peut contribuer à consolider une collection ou à infléchir son avenir.

L'exposition organisée à la BNF en 2001, « Graphisme, 200 créateurs, 1997-2001 », par le département des Estampes et de la Photographie, prenait acte du déclin de l'affiche et de la variété des supports investis par les graphistes, et montrait ainsi que la quasi-totalité des objets conservés par la Bibliothèque relevait du design graphique. À la suite de cette manifestation, la question d'une collection graphique contemporaine s'est posée au sein d'un autre département, celui de la Réserve, à l'initiative duquel les débuts d'un fonds se constituèrent de façon expérimentale[7].

Preuve par défaut des liens étroits évoqués, aucune perspective d'exposition ne se faisant jour, le MNAM-CCI ne développe pas d'acquisitions de travaux de graphistes. Il dispose, répondant à la catégorie « design graphique » de son catalogue, d'une collection essentiellement réduite à trois noms, dont deux intimement liés

[6] Cette collection intègre également des objets produits à l'occasion des expositions programmées par le festival ou des résidences proposées par la Ville. Le projet d'un centre dédié au graphisme à Chaumont, aujourd'hui à l'étude, pourrait permettre, grâce à la construction d'un nouveau bâtiment, un élargissement de la collection.

[7] Le commissariat de l'exposition « Graphisme, 200 créateurs, 1997-2001 » à la BNF était assuré par Anne-Marie Sauvage (conservateur en chef au département des Estampes et de la Photographie), qui a également conçu, cette fois avec Sandrine Maillet (bibliothécaire en chef à la Réserve des livres rares), l'exposition « Graphisme et création contemporaine » en 2011. Les objets présentés dans ces deux expositions sont dans les collections de la BNF et figurent dans son catalogue, où ils sont identifiés par le nom des graphistes.

à l'histoire du Centre Pompidou (Jean Widmer et Roman Cieslewicz[8]), le troisième, Paul Rand, dépendant plus directement de l'orientation de la collection de design que le nom du CCI (Centre de création industrielle) définit clairement (il s'agit des réalisations de Rand pour IBM). Une des collections du musée, celle de la bibliothèque Kandinsky, contient également des documents – en particulier des revues et des livres – dus (pour leur mise en pages et parfois leur contenu) à des graphistes illustres, comme Alexandre Rodtchenko ou Ladislav Sutnar (pour ne citer que des figures historiques du XXe siècle).

Parmi les collections publiques, le Fonds national d'art contemporain (FNAC) n'a longtemps acheté du design graphique que de façon très exceptionnelle[9]. Les archives des commandes publiques de graphisme sont toutefois versées au FNAC : une trentaine de créateurs sont ainsi représentés, avec des projets d'identité visuelle ou de signalétique, de caractère typographique ou d'affiche culturelle.

Dans le champ du design graphique, seuls les créateurs eux-mêmes semblent s'inquiéter aujourd'hui en France de la conservation des supports numériques, aucune des quelques collections éventuellement concernées n'étant suffisamment contemporaine, ou suffisamment ouverte à des supports non traditionnels, pour se trouver confrontée à cette question[10]. On peut cependant en entrevoir l'étendue à travers d'autres domaines. La BNF met ainsi en place un dépôt légal de l'Internet, sur un modèle nécessairement différent du modèle traditionnel et visant à créer une archive représentative du *web*. Réalisées automatiquement de manière essentiellement aléatoire, les collectes s'effectuent cependant aussi en fonction de campagnes thématiques. Or, si le Net Art constitue l'un des axes définis pour ces collectes ciblées, le webdesign, en revanche, n'a pas été retenu[11].

PERSPECTIVES

La production du passé, signée des grands créateurs ou anonyme, retient l'attention d'une petite frange de conservateurs et de chercheurs qui, quelquefois, s'emploient à faire le lien avec la période contemporaine. Ainsi le musée de l'Imprimerie prévoit d'ouvrir ses collections à la création typographique et à la mise en pages actuelles, afin de favoriser une réflexion théorique dégagée des contraintes de la segmentation chronologique. Mais les classements thématiques univoques qui souvent prévalent dans la présentation des objets relevant du graphisme (emballages de savon d'un côté, affiches de tourisme de l'autre) sont peu compatibles avec une interrogation sur la forme des objets et les modalités de leur conception. Cette approche essentiellement iconographique apparaît peu féconde pour la mise en œuvre d'un véritable discours, qui seul permettrait précisément de révéler, d'un point de vue à la fois esthétique et anthropologique, l'importance de ces collections et de susciter un intérêt pour la création d'aujourd'hui dans le même champ.

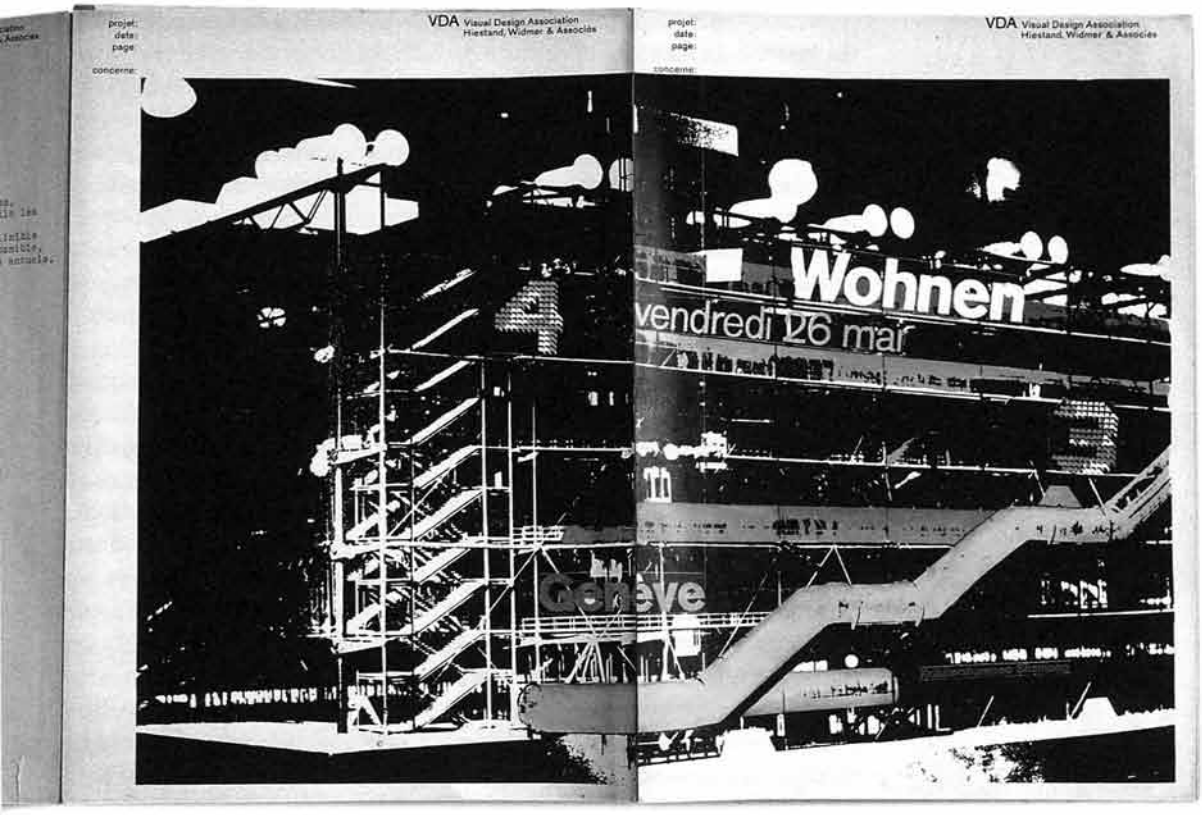
8 Jean Widmer est notamment l'auteur du logo (créé en 1976) du Centre Pompidou, et, avec Ernst Hiestand, du premier système d'identité visuelle de l'établissement (voir plus bas p. 55 et suivantes). Roman Cieslewicz a réalisé des affiches et catalogues d'exposition pour le Centre, parmi lesquels le célèbre catalogue *Paris-Berlin* de 1978.
9 Depuis 2010 la commission d'acquisition du FNAC s'est ouverte au design graphique.
10 Signalons cependant l'exposition conçue en 2003 par Valérie Guillaume au Centre Pompidou, « Design interactif. Expériences du sensible », qui a donné lieu à une (unique) acquisition.
11 Sujets traités au cours de la journée d'étude « Le Net Art à l'œuvre », BNF, site François-Mitterrand, 13 décembre 2006.

Un constat s'impose : le graphisme est presque totalement absent du marché de l'art – à l'exception de l'affiche ancienne – et l'état des collections muséales reflète cette situation. Pour que le design graphique obtienne droit de cité dans les collections françaises, faut-il attendre, avec résignation, qu'une reconnaissance commerciale vienne légitimer cette production ? Le phénomène s'est vérifié pour la photographie ou les projets d'architecture, nul doute que le design graphique suive le même chemin. On en observe les prémices : l'intérêt croissant pour les avant-gardes graphiques des débuts du XXe siècle, ou, dans un autre genre, pour les livres français des clubs, s'est récemment traduit par une hausse remarquable de leurs prix. Demain se constitueront à grands frais des collections qui auraient pu se développer plus tôt sans budget considérable. Précisons que plusieurs exemples étrangers pourraient inspirer de telles initiatives : des musées aussi différents, par leur histoire et leur fonctionnement interne, que le MoMA de New York, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le Museum für Gestaltung de Zurich ou le Design Museum de Londres, abritent des collections de design graphique cohérentes, de surcroît ouvertes à la création la plus récente[12].

Le graphisme a besoin de visibilité : que les bibliothèques participent pour une part considérable à sa conservation, ce dont on se félicite, ne contribue malheureusement guère à le rendre public, les expositions ne constituant pas la vocation première de ces établissements. La dispersion des objets de design graphique, accueillis dans des collections de toutes natures, et souvent pour des motifs principalement documentaires, freine l'identification de ce qui devrait apparaître comme une catégorie à part entière, dont seule la reconstitution virtuelle du puzzle permet de mesurer l'ampleur et l'intérêt. Étape essentielle dans la stratégie de reconnaissance du graphisme, la construction de son passé n'est pas favorisée par cet éclatement. À cet égard, la question des archives (« là où les choses commencent[13] ») revêt une valeur symbolique. Ici, de nouveau, des exemples à l'étranger, ou dans d'autres disciplines, indiquent des solutions : le Nederlands Archief Grafisch Ontwerpers (NAGO), archive nationale néerlandaise de graphisme, reçoit et traite les fonds des graphistes, avant de les confier éventuellement à des collections muséales. En France, le Centre d'archives d'architecture du XXe siècle fonctionne dans cet esprit. Depuis 1986, il conserve et valorise les fonds d'architectes, en collaboration avec les réseaux d'archives nationaux et internationaux.

En conclusion, on se réjouira donc : tout est possible. Affaire de décision, d'organisation, d'action. L'affaire de tous aussi : lançons des recherches, multiplions expositions et publications, afin que le graphisme devienne un objet de connaissance et gagne en popularité. Qu'il cesse, tel un fantôme, de hanter les archives et les collections, et les habite, enfin.

12 L'association professionnelle American Institute of Graphic Arts (AIGA) fournit un autre type d'exemple avec une collection bâtie à partir des sélections annuelles des différents concours qu'elle organise, couvrant tous les champs du design graphique. Trois mille pièces sont répertoriées dans une base documentaire illustrée, accessible en ligne.
13 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.



Visual Design Association (Jean Widmer et Ernst Hiestand), réponse à la consultation sur la signalétique du Centre Beaubourg, juillet 1974, 42 × 59,4 cm, double volet du dépliant

Version actualisée de l'article paru dans la revue *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 89 (spécial design graphique), automne 2004.

Histoire d'un rectangle rayé

Jean Widmer et le logo du Centre Pompidou

MEMENTO MORI

Il s'en est fallu de peu qu'il n'entre récemment au panthéon des logos défunts. L'emblème du Centre Georges Pompidou conçu par Jean Widmer en 1977 faillit en effet prendre place dans l'hommage funèbre imaginé par Declan et Garech Stone (The Stone Twins), dont le livre *Logo R. I. P.* commémore quarante-huit identités visuelles du XXe siècle désormais tombées en désuétude[1]. Comme le blason de BP, le globe de la Pan American World Airways (Pan Am) ou la swastika nazie, la silhouette rayée du bâtiment de Renzo Piano et Richard Rogers, dessinée par Jean Widmer, aurait bénéficié d'une notice nécrologique circonstanciée, et d'une sépulture appropriée. Outre une série de brefs exposés historiques, l'ouvrage en question propose une collection de photographies de pierres tombales caractéristiques des cimetières occidentaux, où chaque logo apparaît littéralement gravé dans le marbre, en vertu d'une simulation à laquelle les logiciels informatiques de retouche d'image permettent désormais de donner tous les accents de la vraisemblance. Ainsi se voit consignée, pour l'éternité, l'apparence de ces sigles condamnés par le mouvement de l'histoire, les exigences économiques ou les stratégies marketing.

Logo R. I. P. souligne le paradoxe de ces symboles conçus pour représenter durablement une organisation ou une marque, et généralement destinés à laisser une empreinte forte dans l'esprit du public, mais cependant éminemment fragiles, susceptibles de disparaître à tout moment et de sombrer, quelquefois aussi vite qu'ils sont apparus, dans le plus total. Par ailleurs, cet enclos funéraire virtuel – et anachronique – constitue plus que le joyeux artifice grâce auquel les bien-nommés Stone Twins offrent à chaque logo déchu une survie inespérée dans la pierre. En effet, la fiction de ces tombes gravées replace fort à propos les signes en question dans une perspective historique : elle les rattache, chose assez

[1] The Stone Twins, *Logo R. I. P. A Commemoration of Dead Logos*, Amsterdam, Bis Publishers, 2003 (R. I. P. : abréviation de *Requiescat in pace* ou de *Rest in Peace*).

inhabituelle, à la tradition épigraphique, celle des écritures d'apparat auxquelles l'art funéraire a précisément fourni, au cours des siècles, des espaces d'expression privilégiés[2]. L'héritage des logos modernes est à la fois vaste et hétérogène, mélange d'héraldique et de marques identifiantes ou signatures en tout genre employées au cours des siècles dans des contextes divers. Le problème de leur stricte définition, et de leur classification, reste irrésolu. Le mot français logotype fut forgé en typographie pour désigner un groupe de lettres d'imprimerie fondues en un seul bloc. Compte tenu de cette signification originelle, une hésitation persiste aujourd'hui dans la littérature spécialisée quant à l'emploi du terme lorsque les signes considérés ne recourent pas au registre typographique[3]. Mais le terme abrégé de « logo », cependant, débarrassé de son suffixe et gagnant ainsi une valeur plus générique, s'est peu à peu imposé, en anglais comme en français, afin de désigner tout signe, purement graphique ou/et typographique (bien souvent les deux registres coexistent), identifiant une organisation ou une marque : c'est l'usage adopté dans le présent texte.

Photographie extraite de The Stone Twins, *Logo R. I. P. A Commemoration of Dead Logos*, Amsterdam, Bis Publishers, 2003, logo de Pan Am

Les Stone Twins, designers irlandais installés à Amsterdam, indiquent dans leur ouvrage qu'ils avaient initialement prévu d'intégrer le logo du Centre Georges Pompidou dans leur sélection, et qu'ils furent obligés de l'exclure lorsque celui-ci « réapparut après des années d'inactivité ». On ignore si sa tombe aurait été négligée, envahie par les broussailles comme celle du joueur de flûte de l'opérateur British Telecom, ou au contraire aussi pimpante et fleurie que celle réservée à la signature en lettres pointillées de l'agence Reuters, mais cette anecdote, quoique fondée sur une vision quelque peu déformée de la réalité, révèle l'attention portée de l'étranger au destin singulier de ce logo. La version donnée par les Stone Twins ne correspond pas véritablement à la réalité des faits : il n'y eut pas exactement « inactivité », ni « réapparition » de l'emblème du Centre Georges Pompidou. Celui-ci connut seulement une fortune variable selon les époques, jusqu'à se voir, au tournant du siècle, effectivement menacé de disparition – et sauvé grâce à une efficace mobilisation, notamment internationale. Le parcours mouvementé de ce rectangle à bandes bicolores apparaît ainsi, au fil de ses presque trente années d'existence, comme une sorte de saga contemporaine où se croisent enjeux esthétiques et idéologiques. Loin de reposer en paix, il fait aujourd'hui encore partie intégrante de l'identité visuelle du Centre Georges Pompidou, même s'il n'apparaît pas systématiquement sur tous les supports de communication[4]. Son utilisation devint facultative avec la charte graphique établie par l'agence parisienne Intégral Ruedi Baur pour la réouverture du bâtiment en 2000, après une période d'importants travaux. Cette charte le nommait « sigle », et il y partageait son rôle identifiant avec d'autres éléments[5]. Certains auraient préféré lui voir quitter définitivement la scène : la restructuration architecturale du Centre coïncidant avec un nouveau millénaire, l'effacement

2 Voir Armando Petrucci, *Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, XIe-XXe siècle* [1986], traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris, EHESS, 1993.
3 Voir par exemple Per Mollerup, *Marks of Excellence. The History and Taxonomy of Trademarks*, Londres/New York, Phaidon, 1997, p. 109. Mollerup indique une distinction qui serait selon lui parfois établie entre le « logotype », qui se rapporterait aux noms de marques « longs et facilement lisibles » (« longer and easily readable names »), et le « logo », qui correspondrait à des noms « plus courts, des acronymes ou des abréviations » (« shorter names, acronyms or abbreviations »). Cependant il ajoute que ces deux termes sont souvent utilisés l'un et l'autre indifféremment pour désigner les signes graphiques identifiant les marques, y compris lorsque ceux-ci ne contiennent aucun élément alphabétique.
4 Sur l'histoire de l'identité visuelle du Centre Pompidou, voir Catherine de Smet, « Archéologie d'une identité visuelle », *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 472-480.
5 Sur l'identité visuelle conçue par Intégral Ruedi Baur et Associés, voir notamment Intégral Ruedi Baur et Associés, *00/00/00. Identité visuelle du Centre Pompidou*, Paris, Jean-Michel Place, 1999.

de l'emblème historique aurait ainsi marqué, dans l'esprit des partisans de cette solution radicale, une ère nouvelle, un nouveau départ. Maintenu sous l'effet d'une forte pression collective, à la fois interne à l'établissement et externe, il gagna de survivre au prix d'une position moins assurée qu'auparavant. Mais, en soumettant son application à la libre appréciation de ceux qui concevaient les documents, ouvrages et autres objets graphiques, les recommandations de 2000 laissèrent néanmoins toute latitude à un éventuel retour en force du logo[6].

NÉCESSITÉ DU DESIGN

Il convient, pour comprendre le poids de cet emblème aujourd'hui, de revenir sur les conditions de sa création. Il est même indispensable de faire commencer son histoire bien avant sa naissance. En 1974, lorsque Jean Widmer et Ernst Hiestand gagnent le concours de l'identité visuelle de ce qui s'appelle alors, provisoirement, le Centre Beaubourg. Peut-être même faut-il remonter plus loin encore, en 1969, lorsque François Barré, adjoint de François Mathey, directeur de l'Union centrale des arts décoratifs (UCAD), fait appel à Jean Widmer, et lui demande de concevoir la ligne graphique du tout nouveau Centre de création industrielle (CCI) voué à la promotion du design, dont il est à la fois le cofondateur et le responsable. L'image du CCI compte en effet parmi les premiers logos que dessine Widmer – après celui de deux marques de prêt à porter[7]. (Son agence concevra par la suite de nombreuses identités visuelles, notamment à Paris celles du musée d'Orsay avec Bruno Monguzzi, de l'institut du Monde arabe, de la Galerie nationale du Jeu de paume, de la Cité de la musique, de la Bibliothèque nationale de France ou encore du théâtre de la Colline.) Arrivé en France en 1953 à l'âge de vingt-quatre ans, Widmer est originaire de Suisse alémanique. Formé à l'École d'art appliqué de Zurich, dont Johannes Itten assurait alors la direction, il appartient à cette génération qui bénéficia d'un héritage direct du Bauhaus et de la Nouvelle Typographie. Widmer travaille tout d'abord à Paris comme stagiaire au sein de la maison Tolmer, spécialisée dans les emballages. Il devient ensuite directeur artistique, dans une société publicitaire d'abord, la SNIP, puis aux Galeries Lafayette où il succède à son compatriote Peter Knapp, enfin au magazine *Jardin des modes*. Il commence par ailleurs à donner des cours à l'École nationale supérieure des arts décoratifs – dont il contribuera à réformer l'enseignement – dès 1960.

Conçue comme un véritable programme, l'identité visuelle du CCI marque un tournant dans la carrière de Widmer, qui ouvre à cette époque sa propre agence : cette première image globale institutionnelle orientera définitivement ses activités ultérieures. Mais il s'agit également d'un tournant dans la commande graphique en France, dans le secteur public notamment, qui se montrera désormais plus attentif à ce que François Barré appelle la « nécessité du design[8] » : en attesteront divers concours lancés dans les décennies

6 La nouvelle signalétique mise en place progressivement en 2007 afin de remplacer celle qu'avait conçue Intégral Ruedi Baur et Associés, due à l'agence parisienne CL Design, a réintroduit de diverses façons le logo de Jean Widmer : motif sérigraphié sur une trentaine de disques de verre peints en rouge et placés ici et là entre les pavés de la « piazza » devant le Centre, ou encore toile de fond pour l'affichage de textes sur les supports permanents d'information à l'extérieur du bâtiment et dans le hall.

7 Logos de Pierre d'Alby et Vêtements de vacances (VdeV) en 1963 (après le titre du magazine *Jardin des modes* en 1961).

8 François Barré, « La nécessité du design », *Prisuvente*, n° 25, janvier 1970, p. 4-5. (Ce numéro constitue le catalogue de l'exposition organisée par le CCI : « Concours international de design Prisunic-Shell ».)

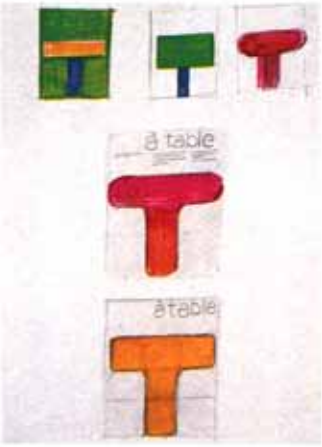
suivantes – à commencer par celui du Centre Beaubourg[9]. Le logo que crée Widmer pour le CCI, et le système graphique dans lequel il s'inscrit, exploite un répertoire « constructif », dans la lignée de Max Bill et de Richard Paul Lohse, fondé sur l'orthogonalité, le contrôle de la composition et la réduction du vocabulaire plastique. Il contribue ainsi à familiariser le public parisien avec le graphisme hélvète, dont l'approche réglée, objective et mesurée se prête particulièrement à l'élaboration de chartes visuelles d'envergure. La vingtaine d'affiches ainsi réalisées par Widmer pour le CCI entre 1969 et 1975 témoigne d'une volonté d'établir avec le sujet de chaque exposition annoncée une relation aussi peu figurative que possible, et s'appuie sur une grille déterminant strictement, et une fois pour toutes, la position des divers éléments (titre, motif, texte informatif)[10]. Cette rationalité de la création se prolonge avec l'emploi d'un caractère unique, la linéale Helvetica, police emblématique du savoir-faire et de l'exigence typographiques suisses. Les couleurs souvent fluorescentes, qui attestent l'intérêt de Widmer pour le pop art[11], se voient elles aussi soumises à une charte fixée au préalable qui en définit les nuances exactes. Le logo lui-même est constitué de formes géométriques : un demi-cercle, évoquant un C, relié à un carré plus petit aux angles arrondis. Le résultat évoque, de façon assez évidente, la lettre G : le G de Graphisme mais celui, surtout, de *Gestaltung* (mise en forme) – ce G qui occupait triomphalement les couvertures de la revue à laquelle il tenait lieu de titre, dirigée par Hans Richter à Berlin de 1920 à 1926, proche de l'esprit du Stijl hollandais et du constructivisme russe. Interrogé à ce sujet, Widmer s'est défendu pourtant d'avoir jamais eu de telles intentions, obligeant ainsi l'interprète têtue que je suis à considérer ce G, tellement adapté à ce que pouvait défendre alors le CCI, comme un pur – et heureux – lapsus graphique[12].

La maîtrise dont fait preuve Widmer dans la conception d'une image graphique globale cohérente pour le CCI, déclinable à long terme sur des supports multiples, le place en position privilégiée lorsque le Centre Beaubourg en gestation, un peu moins de trois années avant son ouverture, lance en 1974 un concours international pour la conception de son identité visuelle. Une telle opération, à cette échelle, constitue en France un événement, auquel participe directement le CCI, en tant que l'une des quatre grandes entités du futur établissement culturel – aux côtés du Musée national d'art moderne (MNAM), de la Bibliothèque publique d'information (BPI) et de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM). Or le CCI a contribué au cours des cinq années précédentes à sensibiliser la scène hexagonale aux problématiques du design en général, et à celles du graphisme en particulier. Parmi les expositions dédiées spécifiquement à ce dernier champ, rappelons celles consacrées respectivement en 1970 au studio américain Push Pin et à André François, en 1971 au graphisme actuel suisse, en 1972 à Roman Cieslewicz,

9 Voir par exemple Josée Chapelle et Marsha Emanuel (dir.), *Images d'utilité publique*, Paris, Centre Pompidou, 1988, qui évoque diverses commandes graphiques des années 1970 et 1980.
10 Pour une description détaillée de la composition des affiches et du logo du CCI, voir Margo Rouard (dir.), *Jean Widmer. Un écologiste de l'image*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 57.
11 Voir l'entretien de Jean Widmer avec Philippe Apeloig, dans le catalogue de l'exposition *Jean Widmer. A Devotion to Modernism*, New York, Herb Lubalin Study Center of Design and Typography/ Cooper Union School of Art, 2003, p. 38-39.
12 J'ai posé la question à Jean Widmer en public lors de la conférence que j'ai donnée en sa présence au Centre Pompidou le 29 février 2004.

a · Jean Widmer, études pour l'affiche de l'exposition « À table », Paris, Centre Pompidou, MNAM-CCI, 1969, 21 × 29,7 cm

b · Jean Widmer, affiche de l'exposition « À table », CCI, Pavillion de Marsan, 1970, 50 × 65 cm (le logo du CCI apparaît dans la partie gauche de la barre du T)



a

b

et en 1973 au travail du graphiste néerlandais Willem Sandberg pour le Stedelijk Museum (que Sandberg avait également dirigé pendant près de deux décennies, de 1945 à 1963). Par ailleurs, d'autres manifestations avaient accordé une place parfois importante à la création graphique, ainsi placée dans un contexte plus large, telles les expositions « Olivetti » en 1969 ou « Le design français » en 1971. Elles étaient présentées au Pavillon de Marsan du Louvre – siège de l'UCAD – ou encore, pour de plus vastes déploiements, dans les pavillons des Halles de Baltard provisoirement reconvertis avant destruction. C'est le cas en 1970-1971 de l'exposition « L'espace collectif, ses signes, son mobilier », qui proposait une réflexion aiguë sur les enjeux de toute commande graphique à l'échelle de la ville. Une part importante y était en effet réservée aux questions de signalétique

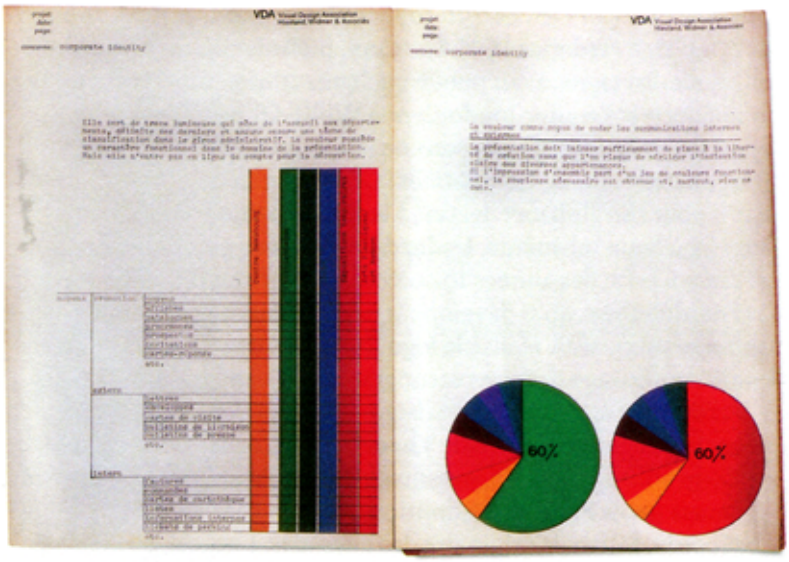
urbaine. Un audiovisuel permettait au public de comparer les partis pris graphiques du métro de sept grandes villes dans le monde, et une section y était dévolue à la signalétique exemplaire créée à Mexico en 1968 par une équipe pluridisciplinaire à l'occasion des Jeux olympiques.

CONSULTATION INTERNATIONALE

Plusieurs des créateurs représentés dans cette exposition sont sollicités lors de la compétition de 1974. L'opération est lancée en mai, avec un courrier envoyé à une vingtaine d'agences ou de designers indépendants, français et étrangers (selon une répartition à peu près égale). La lettre signée du président de l'Établissement public du Centre Beaubourg (EPCB), Robert Bordaz, indique qu'il s'agit non pas d'un concours à proprement parler, mais d'une consultation de « spécialistes qualifiés », dont les propositions sont ainsi sollicitées afin de définir l'« image de marque » du Centre[13]. Les destinataires sont informés dans cette lettre des noms et qualité des membres de la commission chargée de la décision, composée du président de l'EPCB et des responsables des quatre départements : Pierre Boulez (directeur de l'IRCAM), Pontus Hulten (« chef du département des Arts plastiques »), François Mathey (directeur du CCI) et Jean-Pierre Seguin (directeur de la BPI). La présidence est confiée à Willem Sandberg – personnalité spécialement indiquée en raison de sa double qualité de designer et d'ancien directeur d'un grand musée européen[14], par ailleurs francophile et francophone. Un calendrier précise les différentes étapes du travail qui devra se dérouler, en concertation avec les équipes du Centre et les architectes Piano et Rogers, entre le 15 juillet 1974, date de la sélection définitive, et le 1er janvier 1976 – année fixée alors pour l'ouverture du bâtiment au public. Enfin sont détaillés les éléments à fournir par les candidats. Outre les noms des membres de l'agence ou des collaborateurs potentiels, et les références professionnelles, les dossiers comprendront, indique le courrier, un document exposant de quelle manière il conviendrait d'« aborder, traiter et résoudre les principaux problèmes posés par la signalétique à Beaubourg », ainsi qu'une « note sur les moyens à mettre en œuvre ». En revanche, aucune proposition de création n'est spécifiquement demandée, et la dimension visuelle du dossier apparaît comme une option : « Vous pouvez, si vous le jugez souhaitable, compléter ce document par une illustration de vos conceptions (ainsi, par exemple, un projet de label ‹ Beaubourg ›, ou toute autre esquisse ou ensemble d'esquisses). » Les candidats disposent par ailleurs d'un *brief* qui divise le sujet en deux « séries de problèmes ». D'une part, les questions relatives à l'accès au Centre (peu visible de loin) et à la circulation à l'intérieur du bâtiment (entendu au sens très large : de l'orientation des visiteurs aux cartels des œuvres), d'autre part, les questions relatives à « l'image » du Centre et à sa notoriété auprès du public.

13 Cette lettre ainsi que les autres documents émanant de l'EPCB cités dans cet article, et relatifs au concours, sont conservés dans les archives du Centre Pompidou.
14 Sandberg avait également été, en 1971, l'un des neuf membres du jury du concours d'architecture pour le Centre Beaubourg, gagné par Renzo Piano et Richard Rogers.

Visual Design Association (Jean Widmer et Ernst Hiestand), réponse à la consultation sur la signalétique du Centre Beaubourg, juillet 1974, 42 × 59,4 cm, double volet du dépliant



Profils variés que ceux des personnalités invitées à participer à cette consultation, de nationalités et de générations diverses, qui toutes cependant, à des échelles et des degrés divers, ont une expérience dans les domaines concernés par la consultation, qu'il s'agisse des questions d'identité visuelle institutionnelle et muséale, ou des problématiques de signalétique adaptée à l'espace public. Toutes, à l'exception peut-être du créateur indépendant André François, plus illustrateur que designer. Celui-ci répondit toutefois en tandem avec l'agence de Robert Delpire qui, associée à l'Américain Herb Lubalin, avait récemment mené, ainsi que le stipule sa réponse adressée au Centre, « des recherches similaires pour différents projets, et en particulier pour le World Trade Center de New York ».

Les auteurs des chartes visuelles olympiques de Mexico (1968) et de Munich (1972), l'Américain Lance Wyman et l'Allemand Otl Aicher, par exemple, côtoient dans la liste l'Italo-Américain Massimo Vignelli, champion des vastes systèmes d'identité (et notamment concepteur du nouveau plan du métro de New York en 1972). Ou Ivan Chermayeff et Thomas Geismar, spécialistes des grands programmes de *corporate design*, tel celui que conçoit leur agence, à très grande échelle, pour la compagnie pétrolière Mobil, et auteurs en 1964 de la nouvelle signature du Museum of Modern Art de New York. Le Néerlandais Wim Crouwel et ses collaborateurs de Total Design se sont illustrés à la fois par le travail signalétique pour l'aéroport de Schipol (Amsterdam) et par les supports de communication pour le Stedelijk Museum. Le logo en pointillé de l'agence de presse Reuters, cité plus haut, et ses applications nécessairement internationales étaient l'un des nombreux travaux

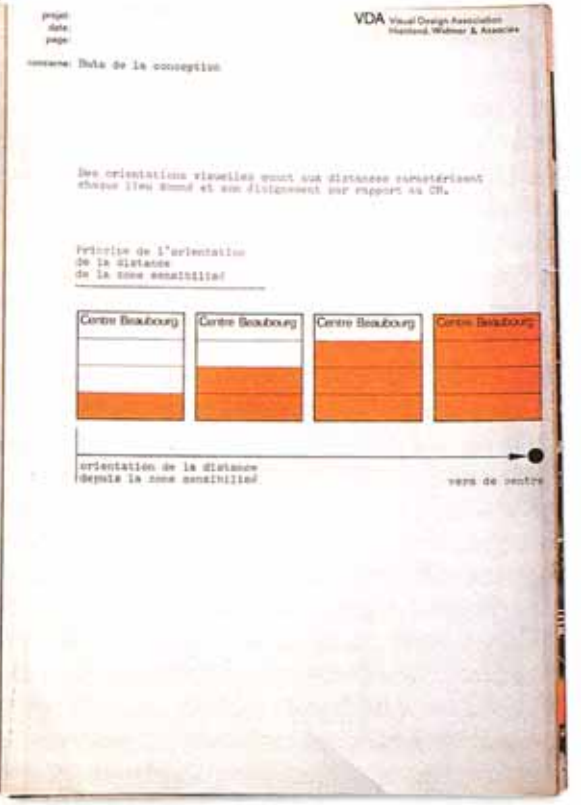
que l'Anglais Alan Fletcher, du collectif Pentagram, avait alors a son actif. Son aîné Frederick H. K. Henrion, pionnier du *corporate design* en Grande-Bretagne, avait publié quelques années auparavant un livre sur le sujet[15] et l'équipe londonienne Wolff-Olins se positionnait depuis sa fondation en 1965 comme spécialiste international de l'image de marque. Le Belge Michel Olyff figurait dans l'exposition du CCI pour son alphabet destiné à la signalisation routière. Pierre Faucheux lui-même, leader du renouveau graphique du livre en France à la fin des années 1940 et connu surtout pour son travail lié à l'édition (bien qu'il développât parallèlement des projets architecturaux), avait réalisé le logo du musée des Arts et Traditions populaires et conçu diverses scénographies d'exposition.

Participent également le Parisien Marc Piel avec le groupe ENFI design, le designer établi à Bâle Theo Ballmer (concepteur d'un logo provisoire utilisé par l'EPCB, constitué d'un cercle inscrit dans un carré), le Polonais (mais Français d'adoption) Roman Cieslewicz et Bob Noorda, Milanais originaire des Pays-Bas. L'auteur du célèbre caractère Univers, Adrian Frutiger, alors installé dans la région parisienne et notamment occupé à mettre au point une police spécifique pour le nouvel aéroport de Roissy, répond avec Leen Averink. Enfin Jean Widmer est associé quant à lui pour la circonstance avec son compatriote zurichois Ernst Hiestand. Parmi les personnes ou groupes contactés, plusieurs déclinent l'invitation, ainsi l'agence française Mafia (qui ne dispose pas, indique Denise Fayolle dans sa lettre, des « équipes nécessaires »), Chermayeff et Geismar (qui invoquent une charge déjà très lourde pour la taille réduite de leur bureau) ou Vignelli. Jacques Lavaux et Michel Bilic (VB Production), après avoir pourtant donné leur accord, n'apparaissent pas dans la liste finale. Au total, quinze concurrents restent en lice.

Les dossiers envoyés par les candidats sont répartis auprès de quatre rapporteurs désignés, tous impliqués dans le travail de préfiguration du Centre : les architectes Dominique Baudry et Henri Bouilhet, ainsi que le sociologue Claude Pecquet, tous trois membres des équipes de programmation du bâtiment, et François Barré. François Lombard, directeur des études, préside cette « commission technique », qui comprend également Piano et Rogers, dont l'avis est sollicité. Une fiche d'analyse dûment préparée guide les intéressés dans leur tâche de dépouillement et détermine, sous forme de questionnaire, les nombreux aspects sur lesquels doit porter leur appréciation afin de faciliter la décision du jury. Pourtant, les conclusions de l'examen des rapporteurs ne coïncideront finalement pas avec les termes de la grille établie au préalable, probablement inadaptée à des propositions moins riches que prévu. En effet, ce document préparatoire optimiste indique un niveau d'attente ambitieux de la part de l'EPCB (y compris en termes d'offre visuelle, pourtant facultative selon la lettre-cahier des charges citée plus haut), et l'on peut imaginer une certaine déception face à des réponses

Visual Design Association (Jean Widmer et Ernst Hiestand), réponse à la consultation sur la signalétique du Centre Beaubourg, juillet 1974, 42 × 59,4 cm, double volet du dépliant

15 Frederick H. K. Henrion, Alan Parkin, *Design Co-Ordination and Corporate Image*, Londres/New York, Studio Vista/Reinhold, 1968.



quelquefois peu nourries. Ainsi la description finale du contenu des envois précise-t-elle, pour Cieslewicz « une lettre », pour André François « une lettre + diapo », pour Frutiger uniquement un « document écrit ». Une note indique au sujet de Wolff-Olins : « Pas de proposition concrète. » Sept des concurrents ne donnent pas les coûts, et neuf d'entre eux ne fournissent aucun élément en vue de la « signalisation fonctionnelle ». L'approche des problèmes de signalétique apparaît généralement « bonne », voire « très bonne », sauf chez Olyff, Cieslewicz, Frutiger et François, également mal notés (« néant » ou « non ») dans les catégories relatives à la méthode et aux capacités de mise en œuvre. Les estimations budgétaires sont difficilement comparables, les étapes considérées variant d'un cas à l'autre. Cependant Widmer apparaît le plus cher : 1 760 000 francs (information suscitant une note interrogative du comité, qui se demande si la réalisation est comprise ou non dans cette enveloppe). Il semble que le budget moyen prévu par l'EPCB ait été d'un million de francs[16] (la consultation elle-même ne donnant apparemment lieu à aucune rémunération).

Au cours d'une première séance le comité de sélection retient cinq équipes : Aicher, Wyman, Fletcher et Crosby, Widmer et Hiestand, et Pierre Faucheux. Le 5 juillet, Widmer et Hiestand sont

16 Selon les annotations portées à propos des coûts indiqués par les candidats. Le montant de cette enveloppe est par ailleurs confirmé par l'article cité note 17.

définitivement choisis. Le procès-verbal des délibérations du jury indique que « le comité remarque le niveau d'ensemble élevé des dossiers qui lui ont été remis ». Précision de pure politesse, sans doute, si l'on en juge par les informations déjà citées et surtout par cet article relatant le concours, paru dans la revue *CRÉÉ*, dont l'auteur, Gilles de Bure, avant de qualifier le niveau de présentation de « franchement mauvais », affirme : « Faut-il le dire, le niveau moyen d'analyse et de proposition (à quelques rares exceptions près) fut d'une rare médiocrité[17]. » Cette évocation critique des résultats du concours apporte également quelques informations sur le contenu de certains projets[18]. On apprend par exemple que Cieslewicz, associé à Roland Topor et à Fernando Arrabal, proposait une identification fondée sur trois lettres combinées : A pour Art, B pour Beaubourg et C pour Centre ; que Marc Piel s'illustrait par une approche très « marketing ». De Bure rappelle aussi que plusieurs candidats insistaient sur l'exploitation des moyens audiovisuels, préconisant la multiplication des écrans et haut-parleurs en accord avec le concept de « machine à communiquer » développé par les architectes, et que Wim Crouwel suggérait d'accentuer les messages sonores afin de faciliter l'orientation, notamment celle des aveugles. Mais l'article offre surtout une description minutieuse du système signalétique imaginé par Visuel Design Association, VDA, structure collective créée par Widmer et Hiestand (qui deviendra par la suite, sans Hiestand, Visuel Design). Nous sommes fin 1975, soit environ dix-huit mois après le concours. Le Centre, déjà, ne se dénomme plus « Beaubourg », mais « Georges Pompidou », le chantier bat son plein, et l'équipe de VDA travaille à la concrétisation de son projet.

NO LOGO

Le document qui vaut à VDA de gagner le concours en 1974 se présente sous la forme d'un épais bloc de format A3. Constitué de feuilles de papier photographique imprimées sur une seule face et reliées entre elles par des bandes de toile, il se déplie sur plus d'une dizaine de mètres et son ouverture intégrale requiert donc des conditions spatiales particulières. Les auteurs avaient souhaité offrir au jury un support adapté à une consultation collective simultanée, qui permette à tous les membres présents de lire une portion du dossier sans que celui-ci perde jamais son unité. Widmer et Hiestand se sont entourés d'une équipe solide, qui comprend deux confrères suisses, Urs Franger (responsable du texte avec Hiestand) et Jörg Zintzmeyer, ainsi que le coloriste Jacques Fillacier et deux graphistes, Nicole Sauvage et Robert Krügel. Le texte d'introduction a été confié à un homme de musée, le Suisse Jean-Christophe Ammann.

VDA propose une analyse très détaillée du processus d'accès au Centre et suggère une signalisation urbaine forte notamment fondée sur une couleur identifiante, le jaune. Affichage dans tout Paris, marques au sol à proximité du bâtiment, signaux lumineux

17 Gilles de Bure, « Signalétique pour le Centre Georges Pompidou », *CRÉÉ*, n° 36, août-septembre 1975, p. 47-53.
18 Aucune trace à ce jour des rendus du concours dans les archives du Centre ou les collections du MNAM.

(Piotr Kowalski figure parmi les collaborateurs potentiels). La façade, ainsi que le souhaitaient les architectes, est exploitée comme support d'information sur les activités. Afin d'illustrer leur propos, Widmer et Hiestand racontent l'histoire de deux personnages, M. Mazzola, chef technicien d'une entreprise industrielle milanaise, et M. Hulot, résidant dans une importante ville de province, marié et père de trois enfants. Ainsi le dispositif de communication est-il décrit par le menu à travers les yeux de ces visiteurs qui découvrent progressivement le Centre Beaubourg, des prospectus disponibles à l'agence de voyages avant leur départ jusqu'à leur arrivée sur les lieux.

Parmi les « problèmes à résoudre » formulés à l'intention des concurrents, l'EPCB posait très directement la question : « Faudra-t-il un ‹ logo › de Beaubourg ? Sinon, que préconise-t-on ? » VDA répond très clairement : pas de logo, pas de symbole. En cela, les lauréats ne se distinguent pas des autres concurrents, à peu près unanimes sur ce sujet. Si les problématiques de signalétique sont à l'ordre du jour, recoupant celles du très en vogue « graphisme environnemental[19] », en revanche le logo est à l'évidence en crise. Associé à une démarche essentiellement commerciale, il apparaît, six années après mai 1968, comme idéologiquement condamnable et totalement incompatible avec l'ambition d'un établissement public à vocation culturelle. Même lorsqu'il s'agit de l'identité visuelle de sociétés à but lucratif, la notion d'image de marque fait l'objet de vives critiques. En 1967, déjà, le designer américain Jay Doblin soulignait ironiquement que, pour apprendre à lire dans ce domaine, il convenait de connaître au moins trois mille signes différents – tâche aussi complexe, notait-il, que de se familiariser avec la langue chinoise. Doblin, ancien collaborateur de Raymond Loewy et cofondateur (avec Vignelli, Eckerstrom et Noorda) deux années auparavant de l'agence Unimark International, savait de quoi il parlait. Constatant son propre analphabétisme en la matière, il risquait alors l'hypothèse provocatrice d'une totale inutilité des *trademarks*. Pures pertes de temps et d'argent – le bruit courait de facturations s'élevant à 100 000 dollars –, elles pouvaient même, affirmait-il, faire obstacle à la notoriété des entreprises qui s'en dotaient. En conclusion de cette diatribe iconoclaste, Doblin suggérait d'abandonner les symboles à leur fatale perversité, au profit de la typographie : « Un petit Helvetica bas de casse peut faire tout le travail » (« A little Helvetica lower case lettering does the whole job »)[20]. Chermayeff et Geismar avaient dans cet esprit choisi pour le Museum of Modern Art de New York le Franklin Gothic, une linéale américaine dessinée au début du XXe siècle dont l'usage requis pour écrire le nom du musée suffisait à garantir l'identité visuelle de celui-ci. (La contraction en MOMA puis la variante MoMA n'interviendront que plus tard[21].) La solution proposée par VDA, précisément, appartient à ce registre, mais avec un caractère typographique conçu spécialement pour le Centre.

19 Voir par exemple : Edward K. Carpenter, Martin Fox, *The Best in Environmental Graphics*, Washington, RC Publications, « The Print Casebooks », 1975 ; *Environmental Design. Signing and Graphics*, Los Angeles, Security Pacific Bank, 1977 ; *Graphics on a Large Scale*, Tokyo, Seibundo Shinkosha, 1979 ; John Follis, Dave Hammer, *Architectural Signing and Graphics*, New York, Whitney Library of Design, 1979. En France, le Conseil supérieur de la création esthétique industrielle publie entre 1974 et 1976 une série d'études sur la signalétique dans divers domaines : transports, loisirs, espaces industriels et milieu hospitalier.

20 Jay Doblin, « Trademark Design », *Dot Zero*, nº 2, 1967, reproduit dans Michael Bierut, Jessica Helfand, Steven Heller, Rick Poynor (dir.), *Looking Closer 3 : Classic Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1999, p. 180-186.

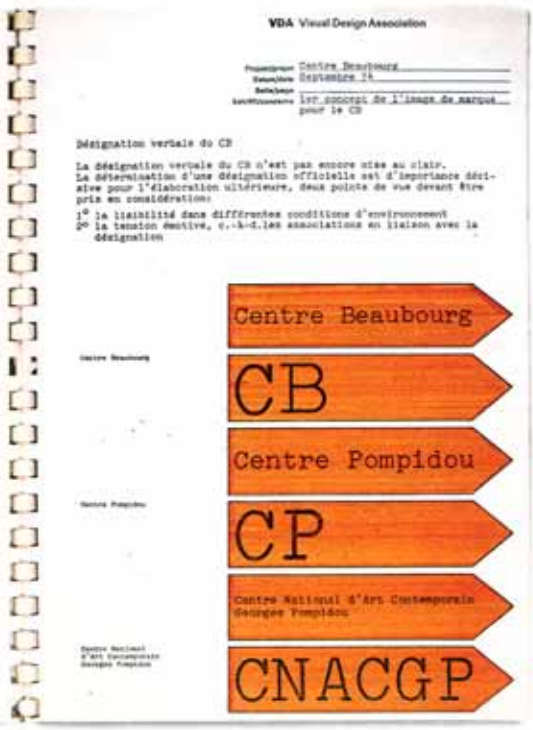
21 Le logo du Museum of Modern Art de New York, créé en 1964 par Chermayeff et Geismar (qui remplaçait la signature précédente composée dans un alphabet d'inspiration moderniste), est resté inchangé lors de l'actualisation de l'identité visuelle à l'occasion de l'extension du bâtiment en 1984. L'agrandissement et la rénovation du musée par l'architecte Yoshio Taniguchi ont suscité une nouvelle réflexion sur son image graphique. Consulté afin de proposer diverses solutions de renouvellement, le designer canadien Bruce Mau a cependant recommandé de conserver la signature telle quelle. Il suggéra toutefois de redessiner la police de caractères, cette version du Franklin Gothic ayant subi au fil de ses usages successifs, de la fonte à la digitalisation, d'inévitables déformations. Le typographe Matthew Carter a donc été chargé de redessiner un Franklin Gothic plus conforme à l'original conçu en 1902 par Morris Fuller Benton (voir Andrew Blum, « The Modern's Other Renovation », *The New York Times*, 21 septembre 2003).

Les valeurs portées par le concept architectural de Piano et Rogers s'opposent elles-mêmes à la fixité d'une image de marque trop élaborée : celle-ci figerait l'identité d'un projet tout entier dévolu à la circulation, au flux, à la transmission d'informations multiples. Selon les termes de Gilles de Bure dans son article, elle serait « cinétique », ou ne serait pas. En outre, une autre difficulté complique encore les données : « Si Beaubourg doit avoir une signalisation qui le caractérise dans son ensemble, il est composé de parties qui ont leur originalité propre [MNAM, BPI, IRCAM, CCI]. Une diversité trop accusée serait mauvaise car elle donnerait au public l'impression que le Centre n'est qu'un conglomérat d'activités hétérogènes. Une uniformité rigoureuse et quasi militaire rendrait mal compte de la diversité du Centre [...]. Si un logo ou symbole est envisagé pour le Centre, de quelle manière ce symbole pourrait-il traduire cette diversité dans l'unité[22] ? » Faucheux avait répondu avec un logo composite en forme de patchwork ; VDA propose une combinaison de deux éléments identifiants : pour l'unité, une seule police de caractères, et pour la diversité un simple code couleur distinguant chaque entité à travers une teinte spécifique. Un troisième élément vient caractériser l'ensemble des supports de communication, de la signalétique au papier à lettres : la verticalité de l'information écrite.

La question du logo, évacuée par VDA, est cependant loin d'être réglée. « Opter pour une signalétique logo », dit le texte de leur rendu pour le concours, « c'est situer Beaubourg dans l'actualité, avec le risque de passer de mode », tandis que la solution préconisée « inscrit Beaubourg dans l'histoire ». En dépit de ces arguments, et de l'efficacité du dispositif décrit qui en fait précisément l'économie, les responsables de l'EPCB demandent à Widmer et Hiestand de poursuivre leur réflexion sur un possible emblème. À l'automne 1974, VDA expose le résultat de ses dernières recherches. Le document remis alors (*1er concept de l'image de marque pour le CB*) propose un inventaire des « possibilités de différenciation des divers départements », parmi lesquelles un ensemble de symboles : un triangle pour l'IRCAM, un cercle pour le CCI, un losange pour la bibliothèque et un carré pour les arts plastiques, toutes formes géométriques susceptibles de s'emboîter les unes dans les autres pour ne constituer qu'une seule figure. Mais l'objectif, comme s'en souvient Widmer aujourd'hui, est bien alors de convaincre les interlocuteurs récalcitrants de l'inutilité d'un tel système, redondant par rapport au code coloré. Opération de persuasion momentanément réussie : les symboles quittent la course et VDA peut dorénavant travailler selon l'axe de sa proposition initiale.

« Le Centre Beaubourg n'est ni un établissement bancaire, ni un aéroport, ni un grand hôtel », précisait le document remis aux participants du concours. S'il convenait de soigner certains détails, il ne fallait pas « aller trop loin ». Le Centre se voulait avant tout « au service de diverses catégories de public (et notamment des jeunes)

22 Note adressée aux personnes consultées, déjà citée dans le texte.



a

a - Visual Design Association (Jean Widmer et Ernst Hiestand), *1er concept de l'image de marque pour le CB*, septembre 1974, 21 × 29,7 cm

b - Visual Design Association (Jean Widmer et Ernst Hiestand), *Les Éléments signalétiques des imprimés et affiches*, dernier des quatre livrets du *Manuel signalétique*, mars 1976 , 29,7 × 21 cm

b

tournées vers la recherche intellectuelle et artistique». La signalisation et ses supports, disait encore le texte, «pour être soignés, précis, efficaces», n'en devaient pas moins apparaître «simples et sans apprêt». Telles sont en effet les caractéristiques du système développé par Widmer et Hiestand. Le caractère destiné à jouer un rôle fédérateur en servant sans distinction à toute la communication, interne comme externe, colle aux réalités du temps: c'est un caractère de machine à écrire, propre à incarner la communication contemporaine. VDA puise dans le fonds disponible de IBM en adoptant une police qui n'a pas encore été exploitée. Le développement du caractère est confié à Adrian Frutiger, dont le collaborateur Hans-Jürg Hunziker intégrera quelque temps après l'équipe du Centre afin d'assurer une cellule graphique interne capable de suivre le projet VDA. Le caractère est baptisé du nom de ce qu'il représente: il devient le Beaubourg ou le CGP, selon les occurrences. Un élément imprévu, cependant, vient contrecarrer l'usage de ce caractère pour la correspondance courante: le contrat d'équipement du parc de machines à écrire passé par le Centre concerne une autre société que IBM, incompatibilité qui cantonnera donc le Beaubourg aux supports imprimés à l'extérieur.

En mars 1976, VDA produit un *Manuel signalétique* composé de quatre livrets indépendants, qui décrivent le système et définissent ses règles d'application sur les différents supports d'orientation, de correspondance, et sur les imprimés et affiches. Cinq couleurs distinguent les départements du Centre: jaune pour l'administration et les activités transversales (diffusion, édition), rouge pour le MNAM, bleu pour le CCI, vert pour la BPI, pourpre pour l'IRCAM. Le choix des couleurs s'est opéré en respectant le principe d'une distance égale séparant celles-ci les unes des autres sur le cercle chromatique. Cependant, le violet ainsi dévolu au pôle musical ayant profondément déplu au directeur de l'IRCAM, une nuance différente a remplacé la teinte initiale. La signalétique en trois dimensions et l'identité visuelle imprimée répondent aux mêmes standards: de minces bandeaux verticaux où vient s'inscrire, en réserve blanche sur un fond de la couleur idoine, le nom des départements ou des services. Ce système est celui que découvre le public après l'inauguration en janvier 1977. Une fine plaisanterie circule alors, inspirée par la lecture supposément difficile des inscriptions renversées à 90° sur les panneaux: quantité de passants déambuleraient désormais dans Paris la tête penchée – séquelle d'une visite au Centre. La police CGP répond à tous les usages, des panneaux d'orientation à l'édition, et assure la signature de l'établissement lui-même en deux lignes superposées: «Centre Georges Pompidou» surmontant «Centre national d'art et de culture» composé dans un corps plus petit. Et toujours aucun logo[23].

Jean Widmer, signalétique du Centre Pompidou, département du CCI, 1977

RAYURES

Si ses premières apparitions sont attestées au cours de la période d'inauguration, l'emblème cependant n'appartient alors pas encore

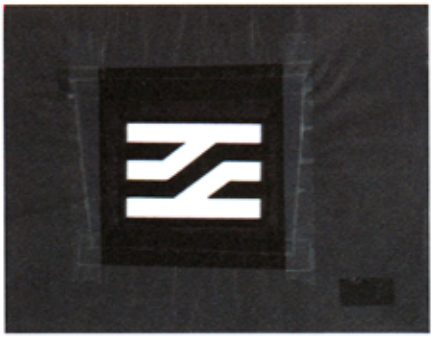
23 Qu'il s'agisse de l'identité visuelle ou de la signalétique, les recommandations de VDA ne seront pas appliquées fidèlement. De nombreuses raisons à cela: résistance des différents départements, peu enclins à adopter un vocabulaire graphique commun, difficultés logistiques, ou encore, dans le cas de la signalétique, mise en cause de la fonctionnalité même du système (en particulier du code couleur et de la verticalité des inscriptions). Dix-huit mois après l'ouverture, un magazine anglophone publie un commentaire critique des vicissitudes graphiques du Centre Pompidou: Alastair Best, «Why the People Stay Away From a People's Culture Centre», *Design*, n° 354, juin 1978, p. 50-54.

à l'identité visuelle du Centre. À peine créé il mène, au début de l'année 1977, une vie autonome, discrète et désordonnée. Dans un numéro de *L'Express*, par exemple, il sert pour un dossier consacré à l'événement[24]. On le découvre reproduit ici ou là de façon isolée, sans lien avec les autres éléments de la charte. C'est du reste sur un papier à lettres déjà conçu dans le strict respect de celle-ci que le secrétaire général Claude Mollard passe commande à Widmer de cet emblème[25]. VDA en effet n'a pas gagné la bataille et à quelques semaines de l'inauguration la nécessité du logo se fait plus impérieuse que jamais aux yeux de certains. La réponse ne tarde pas : onze bandes de largeur égale superposées, alternativement noires et blanches (ou de la couleur du fond), formant un rectangle que traverse, de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit, une douxième bande en zigzag. Ainsi naît, créé de guerre lasse par un designer qui le jugeait superflu, l'un des symboles les plus réussis et les plus marquants de la production graphique en France dans la seconde moitié du XXe siècle.

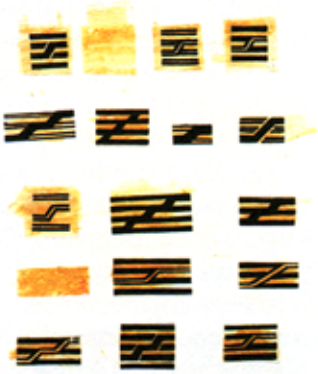
Les études pour ce logo inspiré de l'architecture du bâtiment témoignent d'une recherche dans le droit fil de la tradition constructive suisse. Widmer prend la façade avec son escalier mécanique pour modèle mais l'interprète et la simplifie afin d'obtenir un visuel synthétique. Cette opération plastique s'inscrit dans la mouvance de l'art concret, en particulier l'art concret des Zurichois développé à partir des années 1940, qui a marqué profondément l'éducation de Widmer. On retrouve en effet le principe de la grille orthogonale, la facture anonyme, le traitement en aplat, ou encore l'absence de distinction entre figure et fond qui caractérisent les tableaux de Bill et de Lohse, de Loewensberg ou de Graeser. Un écart, toutefois, par rapport à l'orthodoxie concrète : l'aspect quelque peu figuratif du résultat, dont Widmer avait pourtant cherché à s'éloigner. Il avait en effet tenté de déterminer le nombre des bandes horizontales en fonction non pas des niveaux réellement existants dans l'édifice, mais d'un équilibre propre au signe lui-même. Une pression de la part de quelques responsables, désireux que le logo reflète les cinq étages du bâtiment, limita cette volonté d'abstraction.

On note que, à la différence de la plupart des sigles qui se réfèrent à l'architecture, celui-ci ne dessine pas les contours ni ne suggère le volume de l'édifice. L'image est inspirée de la façade mais demeure une figure ouverte, sans limites latérales, qui met en évidence une structure plus qu'une forme précise. En ce sens, le modèle héraldique vient à l'esprit : en effet, la division bicolore de la surface en bandes horizontales superposées de même largeur, tout comme la bande oblique qui les recouvre partiellement, appartiennent au vocabulaire géométrique des armoiries. En tant que surface rayée, ce logo peut supporter toutes les variations d'échelle, et assume pleinement son rôle de signe voué à des usages multiples. À la fois conçu comme un élément graphique fonctionnel, lointain héritier

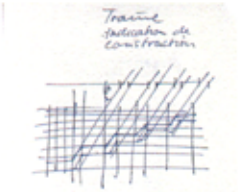
24 *L'Express*, 31 janvier-6 février 1977, p. 16-26.
25 Commande du 18 novembre 1976, pour un montant forfaitaire de 20 000 francs, incluant la cession de tous les droits.



a



b



c

a · Jean Widmer, étude pour le logo du Centre Pompidou, 1976-1977, 29,7 × 21 cm

b · Jean Widmer, études pour le logo du Centre Pompidou, 1976-1977, 21 × 29,7 cm

c · Jean Widmer, étude pour le logo du Centre Pompidou, 1976-1977, 14,5 × 21 cm (format du document déplié : 21 × 29,7 cm)

de la tradition du blason et dans la filiation évidente, comme on l'a vu, de l'art concret, l'emblème du Centre correspond également à une esthétique plus directement contemporaine. Ses rayures le rapprochent de l'op art, et font de lui ce signe « cinétique » seul capable de surmonter le paradoxe d'une signature définissant une fois pour toutes l'identité d'un lieu et d'un projet évolutifs. Dans son livre *L'Étoffe du diable*, Michel Pastoureau indique que « la rayure n'attend pas, ne s'immobilise pas ». Structure de surface dynamique, elle est, dit-il, « en perpétuel mouvement » – raison selon lui de la fascination qu'elle a toujours inspirée aux artistes[26]. Le logo de Widmer entretient ainsi des affinités formelles avec les œuvres de nombreux artistes, de Martin Barré ou Daniel Buren à Donald Judd, pour ne citer que quelques noms représentés dans la collection du MNAM. Les *Échelles optométriques* de Raymond Hains (grand amateur de rayures, palissades, persiennes ou autres codes-barres), contemporaines du logo de Widmer, peuvent même suggérer aux amateurs d'expériences inédites ce que deviendrait le logo vu à travers des verres cannelés. À l'intérieur même de la production de Widmer au fil des années on note une récurrence de la rayure, et l'on peut aller jusqu'à déceler, dans une perspective génétique sans doute excessive mais assez réjouissante, les prémices chiffonnées du logo du Centre dans une publicité de 1976 pour les maillots de bains Micmac St Tropez.

Widmer s'est intéressé personnellement au potentiel de transformation plastique de l'emblème du Centre. En 1991, à l'occasion de son exposition à la Maison du livre et de l'image de Villeurbanne, il expérimente ainsi trois manières de citer celui-ci en le soumettant à diverses opérations de fragmentation, d'agrandissement partiel et de superposition singulière. L'affiche le présente déstructuré, comme brisé aux extrémités, et plaqué sur la photographie d'un poisson mort gisant sur une feuille de papier

26 Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991, p. 15-16.

journal ; l'invitation comme la couverture du catalogue en reproduisent uniquement certaines parties, démesurément grossies. Seule la notoriété du logo autorisait à porter ainsi atteinte à son intégrité formelle sans mettre en péril son identification par le public, et ce geste d'une feinte désinvolture invite le spectateur à mesurer le pouvoir évocateur du signe en question, reconnaissable même tronqué ou découpé en morceaux. L'année suivante, Widmer met de nouveau son logo en scène dans une perspective analogue pour la communication de l'exposition du Centre intitulée « Manifeste » – trente ans de création évoqués à travers les collections permanentes du musée. Le signe rayé y intervient sous les allures d'un croquis hâtif, tracé sur un support qui entre lui-même dans la composition d'une nature morte photographique. Une série de lignes superposées, irrégulièrement dessinées, forment un rectangle avachi, doublement défiguré par le pli du papier sur lequel il apparaît et par une distribution colorée transgressive (qui ne joue pas sur l'alternance des bandes mais sur une improbable division gauche/droite). Associé dans l'image à des œuvres ou détails d'œuvres du musée (la nature morte existe en plusieurs versions différentes), l'emblème institutionnel, quoique présent telle une modeste autocitation antisolennelle et distanciée, rappelle sans détour son appartenance à la fois à la création des trente années considérées et au patrimoine du Centre, dont « Manifeste » offre précisément une manière de rétrospective.

Quelques années plus tard, en 1998, le logo apparaîtra de nouveau désarticulé sur un document imprimé, mais il s'agira cette fois d'un tract d'avertissement, et Widmer n'en sera pas l'auteur. « Non au logo délogé », tel est le slogan qui accompagne la représentation alarmiste du rectangle emblématique en voie de désintégration. Un panneau triangulaire de signalisation de travaux apporte un début d'explication. « Nous apprenons, dit le texte, que le logo, véhicule de l'image du Centre Pompidou, qui a accompagné sa réputation dans le monde entier est menacé de ‹ réhabilitation › [...]. Le personnel, le public et les professionnels de la culture s'indignent de ce rapt [...]. Rejoignez-nous ! » Suit un numéro de fax où adresser les protestations[27]. Des informations ont en effet filtré, relatives aux recherches de Ruedi Baur pour une nouvelle identité visuelle du Centre. Le bruit court d'un remaniement du logo, et d'un risque de pure et simple suppression. Jean-Jacques Aillagon, président du Centre, caresserait, craint-on, cette idée. On s'insurge donc. Comme l'a souligné Paul Rand (lui-même auteur des indémodables rayures de l'emblème IBM), l'âge d'un logo n'a aucune importance : « ni millésime, ni frivolité » (« Quality, not vintage nor vanity, is the determining factor »), précise-t-il, ne doivent entrer en ligne de compte[28]. La presse relaie au cours de l'année 1999 cette campagne qui trouve également, à travers l'Alliance graphique internationale, un écho à l'échelle de la communauté professionnelle mondiale[29]. De nombreux courriers arrivent sur le bureau du ministre de la Culture Catherine Trautmann

27 Tract non daté.
28 Paul Rand, « Logos, Flags, and Escutcheons », *AIGA Journal of Graphic Design*, vol. 9, n° 3, 1991, reproduit dans Michael Bierut, William Drentell, Steven Heller, Deborah K. Holland (dir.), *Looking Closer. Critical Writings on Graphic Design*, New York, Allworth Press, 1994, p. 88-90 (« Quality, not vintage nor vanity, is the determining factor »).
29 « Centre Pompidou : le logo à la trappe », *Designfax*, n° 180, 14 décembre 1998, p. 1 ; Brice d'Antras, « Le logotype du Centre Georges Pompidou est-il obsolète ? », *Étapes graphiques*, n° 47, janvier 1999, p. 66-67 ; Philippe Quinton, « Changer de logo ? », *Étapes graphiques*, n° 48, février 1999, p. 67-69.

a

b

c

et du président du Centre, s'opposant à la disparition du célèbre emblème. Son caractère patrimonial, sa qualité plastique et son efficacité symbolique sont unanimement invoqués. L'impopularité du projet se trouve accrue par l'absence de transparence du processus de la commande. Alors qu'un chantier graphique de cette envergure aurait exigé un appel d'offres officiel, le designer nommé par l'architecte pour la signalétique (intégrée quant à elle au budget des travaux du bâtiment) se trouve investi, dans la foulée, de la rénovation de l'identité visuelle (au départ non programmée). On s'étonne également que Renzo Piano, chargé légitimement des travaux du bâtiment dont il est le cocréateur, ne respecte pas le même principe et ne remette pas les questions graphiques entre les mains des designers d'origine.

Entre 1977 et 1998, le système d'origine de VDA avait déjà connu de nombreuses modifications, et Visuel Design n'avait pas toujours été retenu pour concevoir ces diverses transformations. Mais on devait tout de même à Widmer l'évolution de la signature du Centre, orchestrée par ses soins au fil des années et associant le logo et le caractère CGP [30]. Officiellement « préservés » par la proposition d'Intégral Ruedi Baur et Associés, ces deux éléments furent soumis à de nouvelles règles. Exclu au départ de la dactylographie interne pour des raisons techniques, comme on l'a vu, le CGP s'y trouva désormais au contraire cantonné, en tenant lieu de police commune à tous les ordinateurs du Centre. Ceux-ci bénéficièrent en outre, durant quelque temps, d'une reproduction de l'emblème traité tel un drapeau flottant au vent, adaptée à la position de veille des écrans.

30 Le CGP a subi depuis sa création diverses opérations – graisse plus importante et digitalisation – assurées sous la direction de Hans-Jürg Hunziker. Voir à ce sujet Catherine de Smet, « Archéologie d'une identité visuelle », *op. cit.*, p. 476-477.

a · Jean Widmer, affiche de l'exposition « Jean Widmer », Villeurbanne, Maison du livre, de l'image et du son, 1991, 50 × 70 cm

b · Jean Widmer, visuel générique pour la communication de l'exposition « Manifeste », Paris, Centre Pompidou, 1992

c · Jean Widmer, affiche pour les maillots de bain « micmac », 1976

Les applications fort diverses réservées au logo depuis quelques années, même secondaires ou incongrues, voire dans certains cas fétichisantes, ont eu le mérite de répondre à la mobilisation du personnel qui, s'inquiétant des projets en cours avant la réouverture de 2000, avait clamé son attachement à l'identité visuelle et ainsi démontré le rôle fédérateur de celle-ci.

La communication externe du Centre exploite désormais un tout autre caractère que le CGP[31], mais, en vertu de la possibilité qui en est offerte, elle intègre souvent le logo. On constate par ailleurs que celui-ci n'a jamais cessé d'apparaître en tant que marque éditoriale sur les ouvrages publiés par le Centre. La vitalité confirmée de ce sigle lui vaut donc de ne pas figurer dans le livre-cimetière des Stone Twins, mais il connaît en revanche une fortune certaine dans la littérature spécialisée, qui atteste cette notoriété internationale qu'alléguaient à juste titre ses défenseurs en 1998-1999[32]. Parmi les raisons de sa longévité, la complétude rare de ce signe : à la fois portrait (d'un bâtiment remarquable), simulation d'une empreinte (on le croirait formé par la pression caoutchoutée d'un tampon encré) et image symbolique abstraite (grâce à une simplification plastique appropriée). L'avenir de ce rectangle rayé, non désiré par son créateur et pourtant admirablement conçu, riche d'une histoire paradoxale et exemplaire, reste ouvert. Il a amplement prouvé, quoi qu'il en soit, ses capacités à résister au temps.

31 Il s'agit du caractère DIN Engschrift (DIN : Deutscher Industrie Normen, système de standardisation mis en place en Allemagne au milieu des années 1910). Le DIN Engschrift était notamment utilisé pour les plaques minéralogiques des automobiles. L'identité visuelle de l'Espace 315 (mezzanine du Centre Pompidou), conçue en 2004 par Frédéric Teschner, exploite un caractère courrier, mais distinct du CGP : le Prestige Élite.

32 Voir, par exemple, Per Mollerup, *op. cit.*, p. 140 ; Benoît Helbrunn, *Le Logo*, Paris, PUF, « Que sais-je ? » », 2001, p. 93-95 ; Richard Hollis, *Le Graphisme au XXe siècle*, traduit de l'anglais par Christine Monnatte, Paris, Thames and Hudson, 1997, p. 197 ; Alan et Isabella Livingston, *Dictionnaire du graphisme*, traduit de l'anglais par Danièle Bouilly et Isabelle Mennesson, Paris, Thames and Hudson, 1998, p. 196 ; Anne-Marie Sauvage, « Les arts graphiques », *Arts contemporains 1950-2000*, Paris, Autrement, p. 210 ; Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, p. 384 ; Michel Wlassikoff, *Histoire du graphisme en France*, Paris, Carré/Les Arts décoratifs, 2005, p. 242. En dehors des deux derniers ouvrages cités, le logo est généralement daté de façon fautive de 1974 au lieu de 1977.

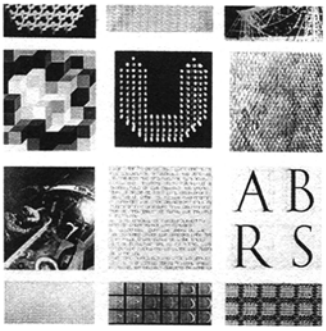
visuele communicatie nederland

zoals bekend geldt
in onze samenleving
dat een beeld meer zegt dan duizend woorden

stedelijk museum amsterdam

Paru dans le catalogue d'exposition
Wim Crouwel : architectures typographiques,
Catherine de Smet, Alexandre Dimos (dir.), Paris,
F7/Anatome, 2007.

Le cosmonaute Wim Crouwel en apesanteur



b

a · *Visuele Communicatie Nederland*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1969, affiche, 65 × 95 cm

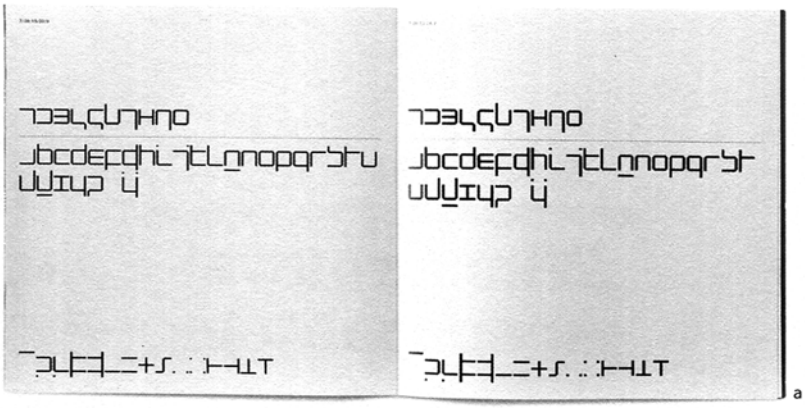
b · Détail de l'illustration conçue pour l'article « Type Design for the Computer Age », 1970

ATOMES

Un musée imaginaire en noir et blanc : quatre-vingt-seize images d'un format carré identique, juxtaposées et réparties en quatre séries successives. L'ensemble accompagne « La typographie à l'ère de l'ordinateur », article publié par Wim Crouwel en 1970, dont l'illustration, soigneusement conçue par l'auteur, expose avec éloquence la problématique soulevée[1]. Structures atomiques, architecture moderne modulaire, op art, images électroniques et témoignages de la conquête spatiale côtoient lettres, mots et alphabets. Quelques planches extraites du *Traité de la Divine Proportion* de Luca Pacioli, montrant le processus d'élaboration des caractères à partir de figures géométriques, mettent en évidence le modèle constructif qui prévaut depuis les débuts de l'imprimerie dans la conception typographique[2]. Crouwel souligne cet invariant et insiste, à travers la diversité des domaines auxquels renvoie ce mélange iconographique, sur l'universalité de certains principes (ce que vient confirmer la reproduction du dessin de l'homme vitruvien de Léonard de Vinci). L'infiniment grand y côtoie l'infiniment petit, sans que l'on puisse souvent distinguer à quelle échelle il conviendrait de se représenter mentalement ce qui est montré : on ne sait si telle théorie de parallélépipèdes dentés disposés perpendiculairement les uns par rapport aux autres est une quelconque cité d'habitation, fleuron du patrimoine moderne vu d'avion, ou le contenu d'une boîte de Lego ingénieusement étalé sur le tapis du salon.

« L'ordinateur se compose d'un assemblage de cellules [...] qui ressemble fort à la composition des organismes vivants et à la structure de notre société tout entière, [et qui] pourrait servir de points de départ au développement de nombreux caractères[3] », nous dit Crouwel, pointant par ailleurs l'anachronisme qui menace la forme de l'écriture. Celle-ci devrait en effet refléter l'état de l'art et de la science de l'époque, et l'élégance classique des empattements,

1 Wim Crouwel, « Type Design for the Computer Age », *Journal of Typographic Research*, vol. 4, n° 1, 1970, p. 51-59. Cet article a paru en français en 1974 sous le titre « Une typographie pour l'ère de l'ordinateur » dans *Arts et techniques graphiques*, n° 89, et en 2006 sous le titre « La typographie à l'ère de l'ordinateur » dans *Marie Louise*, n° 3, p. 8-11, traduit de l'anglais par Audrey Illiouz, mais dépourvu de son illustration.
2 Luca Pacioli, *Divine proportion. Œuvre nécessaire à tous les esprits perspicaces et curieux* [vers 1509], traduit du latin par Madeleine Giraud et Germaine Duchesne, Paris, Librairie du Compagnonnage [1980], 1988.
3 « La typographie à l'ère de l'ordinateur », art. cité, p. 10.



a

a · *New Alphabet*, Kwadraat-Blad, Hilversum, De Jong & Co Lithographers, 1967, 25 × 25 cm, double page

b · *Vormgevers*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1968, affiche, 63,5 × 95 cm

c · *Edgar Fernhout*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1963, affiche, 59,5 × 88 cm

des pleins et des déliés d'un A ou d'un R du XVIe siècle s'accorde mal à l'environnement contemporain. C'est ce que démontre la partie visuelle de l'article, à l'aide de confrontations qui rendent flagrant ce décalage stylistique et révèlent à l'inverse d'heureuses parentés. Ainsi les fines lignes droites du New Alphabet dessiné par Crouwel entre 1964 et 1967, l'épais lettrage de son affiche de 1968 « Vormgevers » (qui apparaît indissociable de la grille dont il est issu), mais encore le fruit, toujours sans la moindre courbe, des recherches des deux Anglais Timothy Epps et Christopher Evans[4], apparaissent en pleine harmonie avec l'ambiance technologique qui domine la sélection proposée. Harmonie fondée sur l'orthogonalité, l'usage de formes élémentaires et l'absence d'ornement.

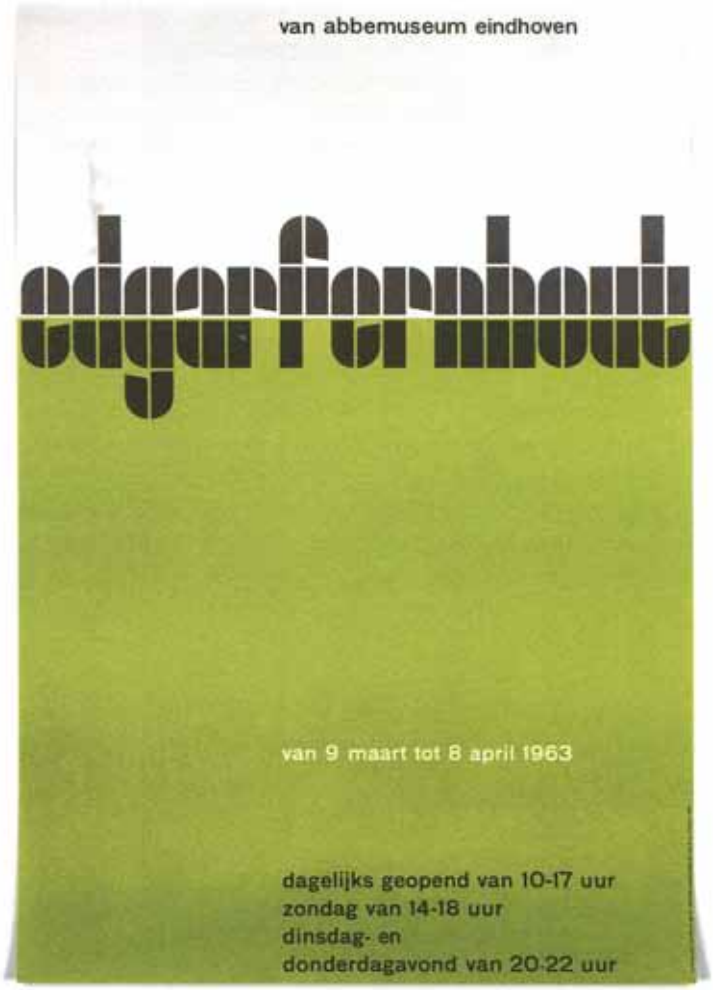
UNIVERS

Énoncé de la sorte, ce programme rappelle les préceptes des avant-gardes, et l'assertion de Crouwel selon laquelle « l'écriture manuscrite est un savoir qui, heureusement, tend à disparaître » et qui, « dans une vraie perspective communicationnelle », n'aurait plus aucun rôle à jouer[5], reconduit les déclarations de Tschichold à propos de la Nouvelle Typographie, recommandant d'abandonner « l'écriture à la main » au profit des moyens de composition mécaniques[6]. Conçu en vue de l'affichage cathodique, le New Alphabet a été très justement décrit comme la dernière tentative, dans le champ typographique, visant à établir une corrélation entre technique de production et résultat[7]. Que le tracé de ce caractère ne doive pourtant rien à une quelconque machine et soit l'aboutissement de longues heures passées par Crouwel au-dessus d'une feuille de papier, plusieurs années durant, n'est pas le moindre des paradoxes[8].

Sans doute est-ce l'une des particularités de cette œuvre, attachée aux valeurs du fonctionnalisme et de la création rationnelle, que de recourir à des moyens inattendus et d'être relancée sans cesse par une dynamique expérimentale, un désir de radicalité, une inventivité et une fantaisie qui la soustraient aux définitions univoques, et cela

4 Timothy Epps et Christopher Evans, *Alphabet*, Kwadraat-Blad, Hilversum, De Jong & Co, 1970.
5 « La typographie à l'ère de l'ordinateur », *op. cit.*, p. 9-10.
6 Jan Tschichold, *The New Typography* [1928], traduit de l'allemand par Ruari McLean, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 64-79.
Un résumé de ce livre a paru en français sous le titre « Qu'est-ce que la nouvelle typographie et que veut-elle ? » dans la revue *Arts et métiers graphiques*, nº 19, 15 septembre 1930, p. 46-50.
7 Evert Bloemsma, « Balance, Avance, Cocon », van Rixtel, Westerveld (dir.), *Letters*, Eindhoven, 2001, p. 77, cité par Jan Middendorp, « Wim Crouwel and Dutch Calvinism », *Dutch Type*, Rotterdam, 010 Publishers, 2004, p. 121.
8 Sur le processus de conception du New Alphabet, voir l'ouvrage très documenté de Paolo Palma (dir.), *New Alphabet. Wim Crouwel e la tipografia sperimentale*, autoédition hors commerce, 2003.

b



c

quel que soit le secteur concerné. Car Crouwel a exercé son activité de façon très large, débutant au cours des années 1950 par la scénographie d'exposition – qu'il ne quitta jamais tout à fait et à laquelle il revint de façon plus soutenue récemment –, puis travaillant comme graphiste, selon les périodes en indépendant ou en tant qu'associé fondateur de Total Design. Clairement exprimée dans le nom que lui choisirent ses protagonistes, l'ambition de cette agence, créée à Amsterdam en 1963 sur des bases héritées du modernisme, était de répondre *à tout*, d'apporter des solutions à tous les types de problèmes posés, du plus simple au plus complexe, dans tous les milieux – *corporate* aussi bien que culturel, privé aussi bien que public –, aux Pays-Bas aussi bien qu'à l'étranger. Parfaitement adapté à ce désir d'ubiquité, le caractère Univers dessiné par Adrian Frutiger fut adopté, en vertu de son adaptabilité sans limite, par Total Design pour l'ensemble de sa production[9]. Après avoir utilisé tant bien que mal, selon la disponibilité

9 Total Design (graphiste Daphne Duijvelshoff-van Peski) avait notamment conçu en 1985 l'identité visuelle du CAPC à Bordeaux, dont la signature en forme de jeu de mots était – sur une idée de Michel Aphesbero, alors graphiste du CAPC – « Notre logo c'est l'Univers ».

des polices sur le marché hollandais, l'Akzidenz Grotesk que lui avaient fait découvrir les Suisses, Crouwel opta donc pour l'Univers, qui devint une constante des affiches et catalogues réalisés pour les musées – part importante de sa création durant quatre décennies, jusqu'à ce qu'il devienne lui-même, en 1985, directeur du musée Boijmans van Beuningen de Rotterdam et abandonne la pratique du graphisme pour endosser dès lors le rôle du commanditaire.

FORME

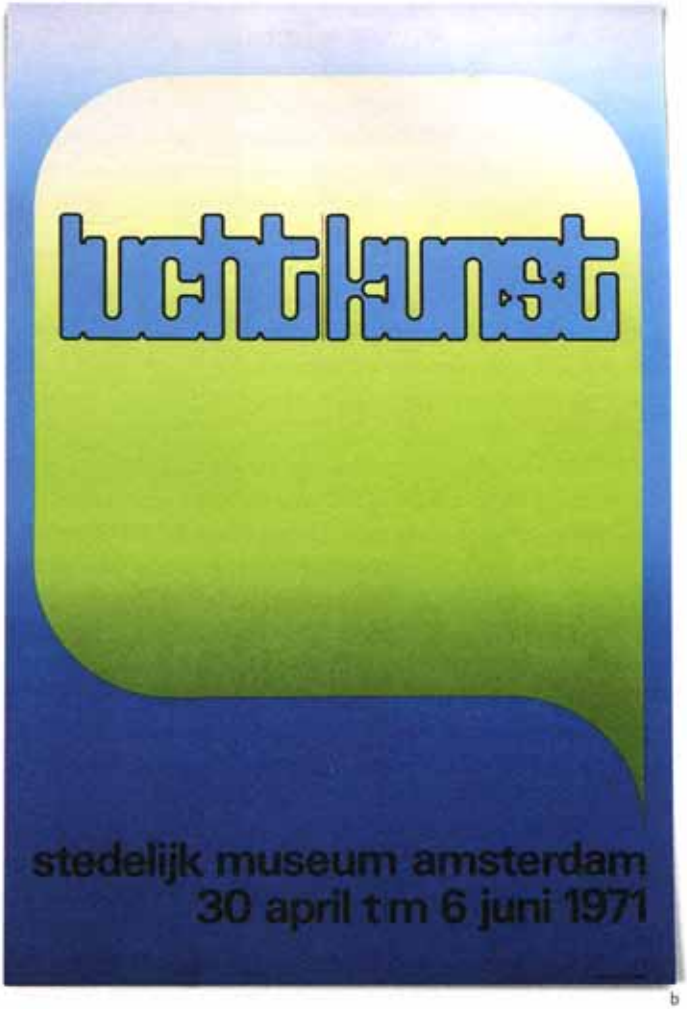
La réduction typographique s'appliquait effectivement, dans les réalisations de Crouwel pour les musées, aux pages intérieures des publications et aux informations secondaires des affiches, cependant le titre des manifestations se prêtait dans les deux cas à une création spécifique – d'autant plus décisive qu'aucune illustration ne venait (jusqu'au milieu des années 1970 et à de rares exceptions près) évoquer le contenu des expositions annoncées. Outre le New Alphabet, qui conserva son nom, et le caractère pour machine à écrire électrique initialement commandé par Olivetti[10], qui devint le Gridnik, trois des alphabets dessinés alors furent édités quelque vingt ou trente ans plus tard, et cette adaptation exigea chaque fois de développer ce qui n'avait été dessiné que pour un usage limité, et strictement individuel. Ainsi le Stedelijk trouve sa source dans l'affiche « Vormgevers », le Fodor dans les couvertures des catalogues conçus pour le musée éponyme de 1973 à 1977, et le Catalogue reprend la typographie créée à l'occasion d'une exposition « Oldenburg » en 1970[11]. Si les deux premiers, à l'instar du New Alphabet, imitent l'apparition à l'écran et simulent les contraintes d'une technologie alors incapable de traduire les arrondis des lettres, en revanche le dernier cultive un effet polochon qui le relie directement aux sculptures, molles ou gonflables, de l'artiste.

Plusieurs esthétiques différentes cohabitent chez Crouwel, mais il serait vain de chercher à faire coïncider celles-ci avec l'univers des différents créateurs concernés par les posters et publications qu'il réalise. En effet, malgré l'attention toujours portée à l'œuvre de chacun et les relations, au demeurant souvent indéchiffrables si l'on en ignore la genèse, établies entre celle-ci et la conception graphique des titres[12], le style de Crouwel conserve une évidente autonomie. On constate plutôt des accointances avec quelques grands courants de la seconde moitié du XXe siècle : art abstrait géométrique, art minimal ou pop art. C'est à l'intérêt particulier de Crouwel pour le travail de l'Américain, et pour le contexte plus général dans lequel celui-ci s'inscrivait, que l'empathique alphabet Oldenburg[13] doit sa réussite.

Utilisé en couverture du catalogue, il apparaît deux fois, bleu sur fond blanc dans la partie supérieure puis en relief blanc sur blanc, à travers les initiales du musée embossées dans la partie inférieure, traduction

10 Commandé par Olivetti en 1974, ce caractère ne vit pas le jour en raison de la rapide obsolescence de la machine électrique face à l'ordinateur.
11 Polices typographiques éditées par The Foundry, Londres : New Alphabet, Stedelijk, Fodor et Gridnik en 1997, et Catalogue en 2003.
12 Sur l'interprétation par Crouwel de l'œuvre des artistes dans les affiches d'exposition qu'il concevait, voir en particulier David Quay (dir.), *Wim Crouwel Alphabets*, Amsterdam, Bis Publishers, 2003.
13 Claes Oldenburg demanda à Crouwel une version complète de l'alphabet, que celui-ci réalisa en lettres de papier rose découpé.

a



b

c

a · *Henri Michaux*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1964, affiche, 63,5 × 94,9 cm

b · *Lucht / Kunst*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, affiche, 63,5 × 96 cm

c · *Saura*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1963, affiche, 20 × 27 cm

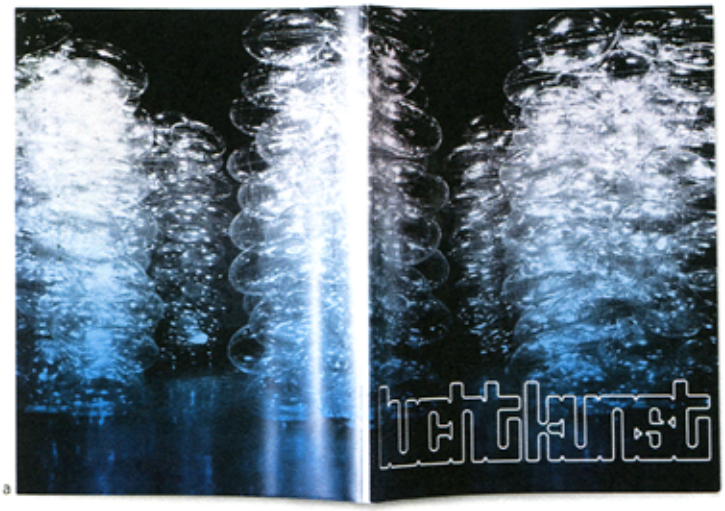
tactile de ses lignes rebondies. Pop également, les dégradés vert et bleu de l'affiche *Lucht/Kunst* et la bulle façon BD qui en occupe le centre, les pneumatiques lettres roses et rouges de « Visuele Communicatie Nederland », ou celles, compactes, de « Jaap Wagemaker ». À l'opposé de ces rondeurs, le rectiligne New Alphabet, conçu pour composer de longs bandeaux de texte aussi réguliers à la verticale qu'à l'horizontale, et proposer une expérience de lecture à partir d'une composition plastique inédite, pourrait faire figure d'équivalent graphique de l'art minimal. Et, s'il fallait trouver d'autres correspondances, les caractères liquides de *Henri Michaux* (ou ceux, gazeux, de *Lucht/Kunst*) qui, indifférents à leurs contours d'origine, se rejoignent pour former de nouvelles et improbables unités, fourniraient un bon exemple de transposition de l'*antiform* au registre de l'écriture.

Pointer de tels liens permet de souligner une connivence moins fréquente qu'on ne pourrait le croire entre les recherches d'un graphiste et celles des artistes du temps. Ce jeu des rapprochements ne permet pas cependant de rendre totalement justice à une démarche singulière, qui semble même contredire parfois le credo que son auteur lui-même avait pu énoncer, lorsqu'il précisait par exemple, à propos de la collaboration avec les musées, que « le designer doit prendre grand soin de ne pas projeter sa propre histoire ou sa propre image[14] » – ce qui oblige à respecter, ajoutait-il, un principe typographique peu propice à de riches variations. Or, que sont les posters et les couvertures de Crouwel, sinon de somptueuses variations, et la manifestation la plus criante de ses positions ? Que celles-ci fussent du côté de l'abstraction et d'un refus de l'expressivité ne les rendait pas moins personnelles, et n'évitait pas le conflit avec l'œuvre de certains. Regardons l'affiche « Antonio Saura » : deux couleurs et une superposition, à la fois simple et savante, le mot « SAURA » se découpant sur le fond plus clair constitué par son double à peine modifié (ASAUR). L'opposition avec le trait exubérant des tableaux figuratifs de l'artiste est frappante, et la lisibilité – que Crouwel déclarait prioritaire[15] – à tel point compromise qu'un autre « Saura », cette fois en linéale bas de casse – fut placé au-dessus du titre.

CLARTÉ

La mise en pages des catalogues répond sans doute de façon plus évidente aux principes du « bon design », efficace et soigné, que Crouwel avait retenus de l'enseignement des maîtres suisses. Régies par un système de collection assurant une unité de format, de caractère et d'organisation du contenu, les publications conçues pour le Van Abbemuseum de 1956 à 1963, puis pour le Stedelijk Museum dès le début des années 1960, ou pour le Museum Fodor au milieu des années 1970 se présentent comme des objets peu spectaculaires. Il s'agit de minces brochures réalisées avec des moyens modestes. Aux informations de base – biographie de l'artiste, bibliographie,

14 Wim Crouwel, « Designing for a Museum », article initialement publié en néerlandais dans Wim Crouwel (dir.), *Om de kunst*, Eindhoven, Lecturis, 1978.
15 *Ibid.*



a

b

a · *Lucht / Kunst*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 20,8 × 27,5 cm, couverture, en collaboration avec Magda Tsfaty

b · *Claes Oldenburg*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970, 20,8 × 27,5 cm, couverture, en collaboration avec Jolijn van de Wouw

liste des œuvres exposées – s'ajoutent des images, généralement peu nombreuses, dont l'ordre de reproduction est défini selon des critères objectifs (le plus souvent chronologiques) et non en fonction de la quête d'un quelconque effet. Le détourage de certaines sculptures et, à l'occasion, leur mise en valeur dans l'espace d'une double page font figure, dans ce contexte d'austérité, de débauche visuelle.
La sobriété générale n'exclut pas quelques particularités : des blocs de texte, dans *Tajiri*, aux formes dictées par les bronzes de l'artiste ; parfois la présence chatoyante de pages intercalaires de papier cristal de couleur (jaune citron et brun pour *De Verzameling*, jaune vif pour *Edgar Fernhout*, bleu pétrole pour *Brusselmans*) ; la première page d'*Arman* identique à la couverture (même couleur rouge, même grammage) ; l'impression de la totalité de *Lucht/Kunst*, iconographie (noir et blanc) comprise, sur un dégradé du blanc au bleu, ou encore l'obligation de consulter *Jaap Wagemaker* en tournant le volume à 90°. Mais le trait saillant, si l'on peut dire, tient surtout dans ce que l'on ne remarque pas d'ordinaire, que l'édition néglige trop souvent, et qui se révèle ici traité avec une extrême subtilité : l'appareil scientifique du livre, ordonné, par une opération de mise en pages parfaitement réglée, en colonnes et en rangées d'une stupéfiante clarté. Un exercice virtuose, à partir d'éléments limités : un caractère unique, exploité dans un seul corps et deux graisses, un usage parcimonieux des capitales, et des filets typographiques.

Le cas de la série des catalogues Fodor (constitués souvent de quatre pages seulement) est un peu différent : grâce à une charte astucieuse, Crouwel transforma la contrainte d'un budget très restreint en une identité forte pour le commanditaire. Le modèle unique de couverture insiste plus sur la permanence institutionnelle que sur la diversité de la programmation : composés dans un caractère

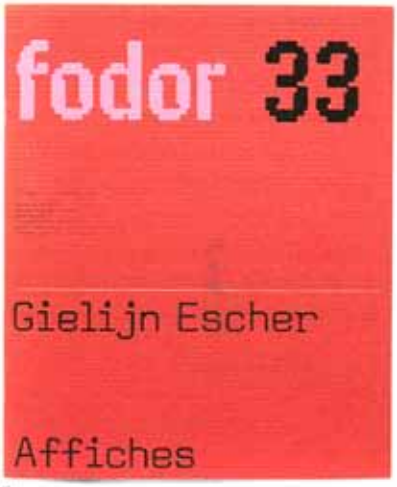
Arturo Cuetara

a

c

fodor 21
You-me
Joemie

f


fodor 33
Gielijn Escher
Affiches

g

h

b

a · *Lucht / Kunst*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971, 20,8 × 27,5 cm, double page, en collaboration avec Magda Tsfaty

b · *Tajiri*, Hilversum, De Jong & Co Lithographers, 1959, 19 × 25,5 cm, double page

c · *Brusselmans*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1960, 20 × 27 cm, double page

d · *Jaap Wagemaker*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1967, 18,5 × 27,5 cm, double page, en collaboration avec Jojse Pollmann

e · *Edgar Fernhout*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1963, 20 × 27 cm, couverture

f · *You-me Joemie, Fodor 21*, Amsterdam, Museum Fodor, 1974, 20,2 × 24,8 cm, couverture, en collaboration avec Daphne Duijvelshoff-van Peski

g · *Gielijn Escher Affiches, Fodor 33*, Amsterdam, Museum Fodor, 1976, 20,2 × 24,8 cm, couverture

h · *Kees Otten, Fodor 17*, Amsterdam, Museum Fodor, 1974, 20,2 × 24,8 cm, double page

i · *Ria Rettich, Fodor 34*, Amsterdam, Museum Fodor, 1976, 20,2 × 24,8 cm, double page

d

e

h

i

« pixellisé », auquel fait discrètement écho la trame de points minuscules qui couvre la feuille, le nom du musée, rose sur fond rouge, et le numéro, noir et dans un corps plus important, constituent les informations dominantes. Le titre, dans le même caractère de machine à écrire que l'intérieur – alternative « maison » à l'Univers –, apparaît comme secondaire.

a

b

HISTOIRE

Objectivité et lisibilité, les deux piliers de la modernité appliquée, pour apparaître ici et là dans son discours, n'en sont pas moins en permanence mises à mal chez Crouwel. Si le graphiste suggère de jeter l'écriture manuscrite aux orties, il en préconise aussi un enseignement plus individualisé, conseillant d'apprendre non pas à former le « a », mais à comprendre les caractéristiques du « a » afin de le dessiner selon ses propres inclinations scripturales[16]. À côté des sources graphiques majeures invoquées pour situer ses propres recherches d'alphabets dans une continuité historique – Kurt Schwitters, Herbert Bayer, Theo Van Doesburg et d'autres –, Crouwel ne dédaigne pas les références vernaculaires et rappelle la problématique modulaire des inscriptions réalisées sur les toits de tuiles ou les constructions en briques[17]. Il cite aussi, en toute subjectivité autobiographique, les alphabets que brodait sa grand-mère au point de croix sur du canevas, qu'il rapproche de la technique de composition numérique à ses débuts, prisonnière d'une grille rigide incompatible avec les caractères qu'il s'agissait de reproduire. À en juger par la photographie qui accompagne cette évocation, l'aïeule ne s'en tirait pas mal, malgré la difficulté accrue par le choix de caractères décoratifs à volutes imitant un tracé manuel à la plume[18].

Cette image me renvoie à mon tour à l'histoire familiale, faisant surgir l'image d'un grand-père que je ne connus pas mais dont les travaux d'aiguille ont été conservés. Intellectuel excentrique, il pratiquait à ses heures perdues la tapisserie, et avait en particulier réalisé, probablement dans les années 1920 ou 1930, un tableau typographique présentant le nom de ses écrivains favoris sur fond de losanges multicolores. Il ne s'essayait nullement au rendu des courbes et l'allure de ses lettres en escaliers, qui rejoignait malgré les sérifs celle d'alphabets à tendance géométrique, mériterait aujourd'hui le qualificatif de « pixellisé ». Il est du reste frappant de constater la présence, dès les premières années du XXe siècle, de lettrages de ce type, que l'on songe, pour rester en terre néerlandaise, aux caractères architecturés créés par Hendrik Wijdeveld dans les années 1920 pour le périodique *Wendingen*, et plus encore à ceux que son compatriote J. L. Mathieu Lauweriks, alors établi à Stuttgart, avait dessinés en 1908-1909 pour la couverture de sa revue *Ring*, composés d'anneaux et proches de certaines esquisses à base de points qui conduisirent au New Alphabet.

16 Wim Crouwel, « A Proposition for Education in Letterforms and Handwriting », *Visible Language*, vol. 8, n° 3, été 1974, p. 261-264.
17 Wim Crouwel, « Regarder, apprendre, savoir… douter », *Étapes*, n° 33, décembre 1996, p. 35.
18 *Ibid.*

a · J. L. Mathieu Lauweriks, *Ring*, n°4, 1909, 23 × 30 cm, couverture

b · J. L. Mathieu Lauweriks, *Nederlandsche Ambachts en Nijverheidskunst 1922*, Rotterdam, W. L. & J. Brusse, 1923, 19,3 × 26 cm, page de titre

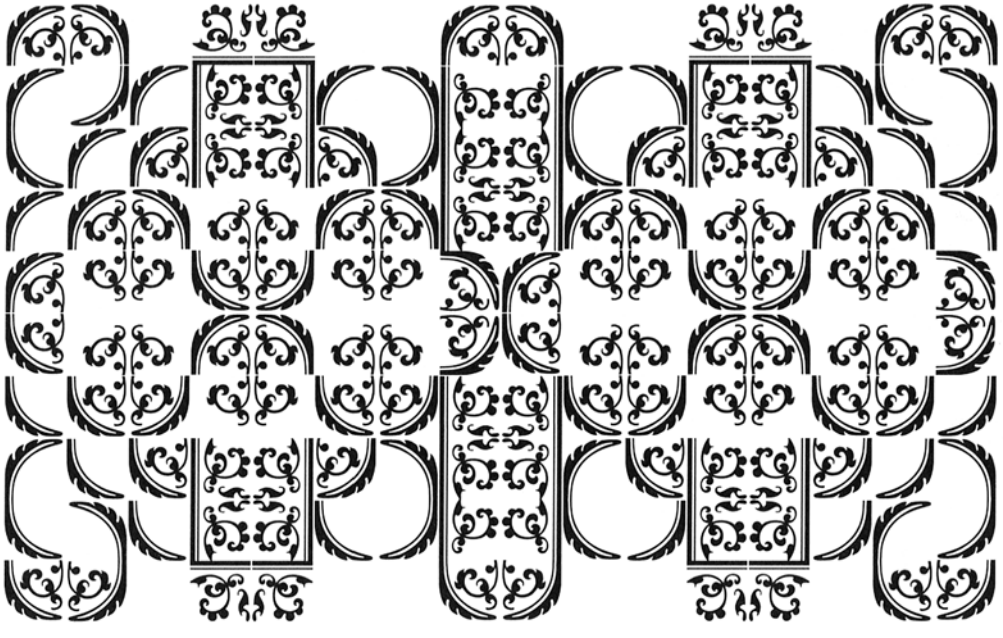
c · *New Alphabet*, Kwadraat-Blad, Hilversum, De Jong & Co Lithographers, 1967, 25 × 25 cm, double page

c

« Nous nous habituons à tout. L'indispensable lisibilité s'est tout simplement évanouie[19] », constatait naguère Crouwel. Pourtant le New Alphabet n'a rien perdu aujourd'hui de sa faculté d'« estrangement », selon le terme forgé par les formalistes russes afin de désigner la fonction de décontextualisation et de distanciation de l'art[20] – pas plus que ne se sont banalisés les caractères créés pour les affiches, ou émoussés les effets des inventions graphiques diverses qui distinguent l'ensemble de cette production hors normes : chaque expérience de lecture fournit une nouvelle occasion de « désautomatiser » notre perception. Les catalogues eux-mêmes, et leurs pages agencées en listes et tableaux d'une rare élégance, paraissent aujourd'hui des ovnis au regard de l'édition contemporaine. Poursuivant des recherches entreprises par les avant-gardes, anticipant celles qui sauraient exploiter l'outil électronique et faire exploser l'espace typographique, son œuvre ne représente pas un moment révolu de l'histoire du graphisme : il nous apparaît plutôt, tel le cosmonaute du Kwadraat-Blad, en apesanteur. Parlant de l'érosion actuelle des formes de l'écriture, Crouwel notait : « Cela ressemble à un plat servi dans un avion, réchauffé une semaine plus tard et mangé sous une averse. Mais personne ne proteste et nous n'avons aucune difficulté à le lire[21]. »

On peut aussi décider de ne pas avaler de telles couleuvres détrempées. S'insurger. Et vérifier chaque jour les vertus revitalisantes du New Alphabet.

19 Wim Crouwel, « Regarder, apprendre, savoir… douter », art. cité, p. 35.
20 Voir Viktor Chklovski, « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov (dir. et trad.), *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 76-97, et Carlo Ginzburg, « L'estrangement », *À Distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, traduit de l'italien par Pierre-Antoine Fabre, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36.
21 Wim Crouwel, « Regarder, apprendre, savoir… douter », art. cité, p. 36.



Paru dans le magazine
Étapes (spécial livres), n° 115, décembre 2004.

Dessiner les livres

Notes sur le travail de Philippe Millot

Tous différents. Chaque livre se distingue parmi tous ceux qu'a conçus Philippe Millot. Même les collections dont il a défini le principe visuel ménagent des possibilités de variations qui garantissent à chaque volume sa propre identité, au-delà des traits communs signalant leur appartenance à un même ensemble : les couleurs, la composition générale des couvertures répondent à un choix spécifique – jusqu'aux caractères des pages intérieures, dans le cas de la collection « Cent Pages » (des éditions éponymes), choisies, cas par cas, dans le fonds des polices dessinées par Matthew Carter. D'où l'adoption par Millot d'une expression pour le moins inhabituelle, dans le colophon des livres dont il signe la mise en forme, afin de qualifier la nature de son intervention : « dessiné par SP Millot » (SP = Sophie et Philippe, Madame et Monsieur). Ni « graphisme » (trop ambigu), ni « design » (trop daté), ni « mise en pages » (trop réducteur), manière d'échapper à des connotations inadéquates et de souligner une approche très personnelle du métier.

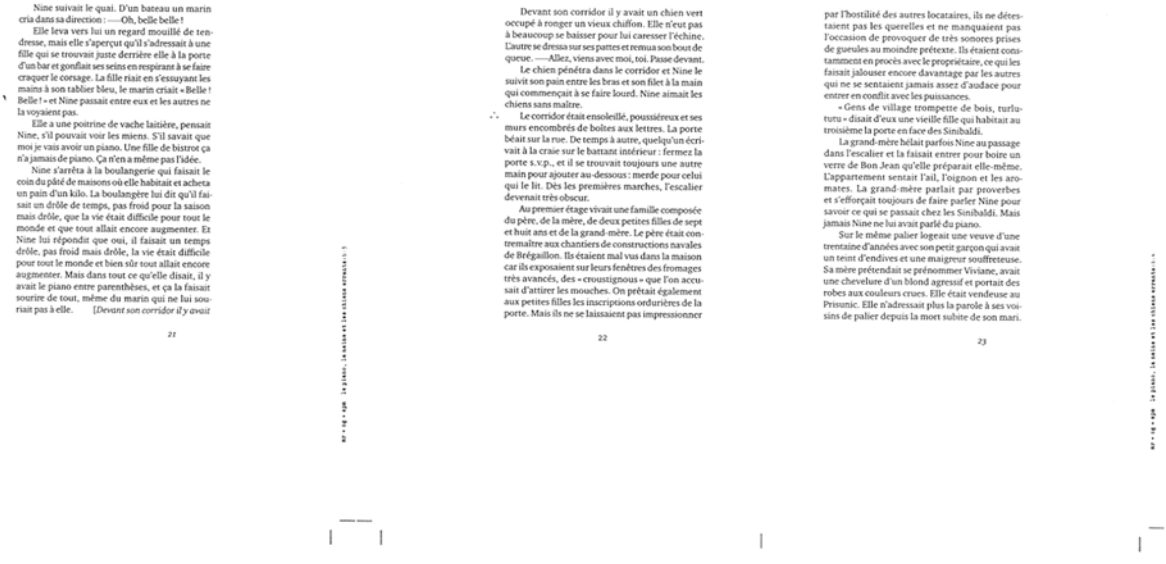
Les livres commentés ici correspondent à une part réduite de l'activité de Millot, qui travaille comme graphiste indépendant à Paris depuis 1992. Ils ont tous été réalisés pour le compte de deux clients : l'Association pour la diffusion de la pensée française (ADPF[1]) et les éditions de littérature, déjà citées, Cent Pages[2]. Walter Benjamin proposait cette réjouissante définition des écrivains : « Des gens qui écrivent des livres non par pauvreté, mais par insatisfaction envers ceux qu'ils pourraient acheter mais qui ne leur plaisent point[3]. » Telle pourrait sans doute être, transposée dans un autre champ de création, la motivation de Millot. Les livres qu'il « dessine », donc, sont des objets à part entière, qui affirment leur tridimensionnalité et dont le moindre composant reçoit les soins les plus attentifs. Les ouvrages édités par l'ADPF, consacrés à des écrivains ou à des problématiques culturelles, constituent ainsi un ensemble d'une extrême diversité : dans un format toujours identique, chaque

1 L'Association pour la diffusion de la pensée française assurait ses activités, notamment éditoriales, au sein du ministère des Affaires étrangères, avant d'être absorbée en 2007 par CulturesFrance (organisme devenu en 2010 l'Institut français).

2 Philippe Millot a travaillé pour l'ADPF jusqu'en 2007 et poursuit sa collaboration avec les éditions Cent Pages. Les illustrations proposées ici concernent des livres parfois réalisés au-delà de la période que couvrait initialement cet article (1998-2004). Celui-ci est assez général pour conserver son actualité face aux développements récents de l'œuvre de Millot.

3 Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque* [1931], traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, Rivages, 2000, p. 45.

page de gauche :
Le Petit bossu, Roberto Arlt, Grenoble, Cent Pages, 2003, page 1



Nine suivait le quai. D'un bateau un marin cria dans sa direction : —Oh, belle belle !

Elle leva vers lui un regard mouillé de tendresse, mais elle s'aperçut qu'il s'adressait à une fille qui se trouvait juste derrière elle à la porte d'un bar et gonflait ses seins en respirant à se faire craquer le corsage. La fille riait en s'essuyant les mains à son tablier bleu, le marin criait « Belle ! Belle ! » et Nine passait entre eux et les autres ne la voyaient pas.

Elle a une poitrine de vache laitière, pensait Nine, s'il pouvait voir les miens. S'il savait que moi je vais avoir un piano. Une fille de bistrot ça n'a jamais de piano. Ça n'en a même pas l'idée.

Nine s'arrêta à la boulangerie qui faisait le coin du pâté de maisons où elle habitait et acheta un pain d'un kilo. La boulangère lui dit qu'il faisait un drôle de temps, pas froid pour la saison mais drôle, que la vie était difficile pour tout le monde et que tout allait encore augmenter. Et Nine lui répondit que oui, il faisait un temps drôle, pas froid mais drôle, la vie était difficile pour tout le monde et bien sûr tout allait encore augmenter. Mais dans tout ce qu'elle disait, il y avait le piano entre parenthèses, et ça la faisait sourire de tout, même du marin qui ne lui souriait pas à elle. *[Devant son corridor il y avait*

21

Devant son corridor il y avait un chien vert occupé à ronger un vieux chiffon. Elle n'eut pas à beaucoup se baisser pour lui caresser l'échine. L'autre se dressa sur ses pattes et remua son bout de queue. —Allez, viens avec moi, toi. Passe devant.

Le chien pénétra dans le corridor et Nine le suivit son pain entre les bras et son filet à la main qui commençait à se faire lourd. Nine aimait les chiens sans maître.

Le corridor était ensoleillé, poussiéreux et ses murs encombrés de boîtes aux lettres. La porte bâait sur la rue. De temps à autre, quelqu'un écrivait à la craie sur le battant intérieur : fermez la porte s.v.p., et il se trouvait toujours une autre main pour ajouter au-dessous : merde pour celui qui le lit. Dès les premières marches, l'escalier devenait très obscur.

Au premier étage vivait une famille composée du père, de la mère, de deux petites filles de sept et huit ans et de la grand-mère. Le père était contremaître aux chantiers de constructions navales de Brégaillon. Ils étaient mal vus dans la maison car ils exposaient sur leurs fenêtres des fromages très avancés, des « croustignous » que l'on accusait d'attirer les mouches. On prêtait également aux petites filles les inscriptions ordurières de la porte. Mais ils ne se laissaient pas impressionner

22

par l'hostilité des autres locataires, ils ne détestaient pas les querelles et ne manquaient pas l'occasion de provoquer de très sonores prises de gueules au moindre prétexte. Ils étaient constamment en procès avec le propriétaire, ce qui les faisait jalouser encore davantage par les autres qui ne se sentaient jamais assez d'audace pour entrer en conflit avec les puissances.

« Gens de village trompette de bois, turlututu » disait d'eux une vieille fille qui habitait au troisième la porte en face des Sinibaldi.

La grand-mère hélait parfois Nine au passage dans l'escalier et la faisait entrer pour boire un verre de Bon Jean qu'elle préparait elle-même. L'appartement sentait l'ail, l'oignon et les aromates. La grand-mère parlait par proverbes et s'efforçait toujours de faire parler Nine pour savoir ce qui se passait chez les Sinibaldi. Mais jamais Nine ne lui avait parlé du piano.

Sur le même palier logeait une veuve d'une trentaine d'années avec son petit garçon qui avait un teint d'endives et une maigreur souffreteuse. Sa mère prétendait se prénommer Viviane, avait une chevelure d'un blond agressif et portait des robes aux couleurs crues. Elle était vendeuse au Prisunic. Elle n'adressait plus la parole à ses voisins de palier depuis la mort subite de son mari.

23

Le Piano, la naine et les chiens errants, Maurice Raphaël, Grenoble, Cent Pages, 2005, pages 21, 22, 23

sujet traité donne lieu à une conception visuelle et matérielle spécialement adaptée. On voudrait faire l'inventaire des nombreuses qualités de papiers différents (vergé, couché, bouffant, calque, cristal. . .), des multiples techniques sollicitées (gaufrage, embossage, découpe, pliage, impression en relief empruntée au braille. . .), de tous les caractères sélectionnés, des partis pris de mise en pages et d'illustrations, des couleurs utilisées pour les textes et des jeux de toutes sortes, dont la combinaison produit chaque fois un résultat nouveau .

La question des conventions propres à la conception des livres traverse le travail de Millot qui n'hésite pas à rompre avec celles-ci lorsqu'elles lui semblent inutiles, et, au contraire, s'applique quelquefois, en spécialiste zélé, à respecter strictement les règles, même (ou spécialement) les plus oubliées. Ainsi Millot peut-il renoncer hardiment au retour à la ligne pour les dialogues, préférer la composition en drapeau, ou, plus excentrique encore, disposer en-têtes et folios sans souci de symétrie entre page de gauche et page de droite. Tout en exploitant par ailleurs, afin d'éviter la barbarie d'une ligne creuse, le procédé classique de la réclame consistant à reproduire, à la fin d'une page, les quelques mots apparaissant au début de la suivante.

Dans une collection créée par Millot pour l'ADPF, la jaquette (blanche) reproduit la photographie de la sous-jaquette qu'elle recouvre (blanche), à une échelle légèrement réduite : l'ombre tient lieu de filet, et l'ensemble renvoie ainsi avec malice à la célèbre collection (« blanche ») dont les couvertures (en réalité de teinte écrue ou ivoire) continuent d'apparaître à certains comme le modèle absolu du chic

France - Grande-Bretagne
L'Entente Cordiale
Great-Britain - France
G B
MARCEL
PROUST
Stéphane
Mallarmé
je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom,
un total de trois syllabes.
Julien Gracq
la nouvelle
française
contemporaine

Page précédente, de gauche à droite et de haut en bas :

Jean-Pierre Le Dantec, *Architecture en France*, 1999

Nadine Satiat, *Honoré de Balzac*, 1999

Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux*, 1999

Thierry Groensteen, *La Bande dessinée en France*, 1998

Jean-Pierre Angremy, William Boyd, François-Charles Mougel, *France - Grande-Bretagne*, 2004

François de Saint-Cheron, *Georges Bernanos*, 1998

Béatrice Didier, Cécile Reynaud, Peter Bloom, Rémy Stricker, Gérard Condé, *Berlioz écrivain*, 2000

Étienne François, Cyril Buffet, Anne-Marie Legoanec, Wolf Lepenis, *France Allemagne*, 1998

Jean-Pierre Thibaudat, *Théâtre français contemporain*, 2000

Cédric Fabre, *Écrivains voyageurs*, 2003

Thierry Laget, *Marcel Proust*, 2004

Bertrand Marchal, *Stéphane Mallarmé*, 1999

L'État, 1999

Annie Mignard, *La Nouvelle française contemporaine*, 2000

Michel Murat, *Julien Gracq*, 2000

David Lapoujade, *Gilles Deleuze*, 2003

Ouvrages publiés par l'ADPF (Association pour la diffusion de la pensée française), ministère des Affaires étrangères, 15 × 25 cm, couvertures (ci-dessus : quatrièmes de couverture)

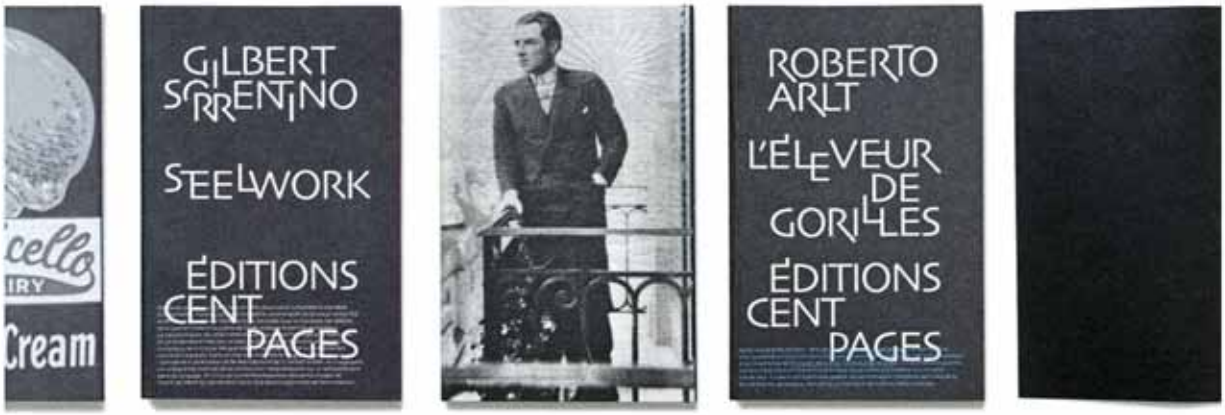
graphique. Mieux vaut, assure Millot citant Melville, échouer dans l'originalité que réussir dans l'imitation.

On devine que la liberté dont témoigne ce travail se fonde sur un univers de référence non monolithique, où se mêlent tradition typographique et culture moderniste, souvenir des mises en pages de Pierre Faucheux ou de Massin et leçon de l'école suisse. S'attachant à la forme des livres, Adorno convenait que les « fioritures décadentes » du XIXe siècle devaient, « sans aucun doute », disparaître, mais il ajoutait aussitôt : « Pourtant il me semble par moments que les partitions musicales, en éliminant les anges, les muses et les lyres dont les lignes s'épanouissaient sur les pages de titre des éditions Peters ou Universal, ont détruit en même temps un peu de ce bonheur que promettait jadis cette décoration kitsch : elle se trouvait transcendée, si la musique à laquelle préludait cette lyre n'était pas kitsch[4]. » Il semble que Millot, qui ne dédaigne pas l'ornementation, partage ce sentiment et se propose de restituer de telles promesses : à travers le charme suranné de certaines décorations (parfois empruntées aux dorures des reliures anciennes), qui viennent ouvrir et fermer le texte des livres de la collection « Cent Pages », ou dans le vocabulaire héraldique des premières couvertures de la collection « Cosaques », et dans bien d'autres ouvrages « dessinés » par ses soins. Les livres, affirme encore Adorno, « disent quelque chose sans qu'on les lise, et [...] ce n'est pas le moins important ». En travaillant l'apparence des ouvrages, Millot nous invite à devenir, ne serait-ce qu'un instant, ce lecteur idéal décrit par Adorno, à qui il suffirait « de sentir le volume dans sa main, de regarder les figures de la page de garde et la qualité visuelle des pages pour savoir un peu ce qu'il y a dedans et deviner ce qu'il vaut, sans avoir même besoin de le lire ». Mais conclure ainsi ne rendrait pas tout à fait justice à l'art de Millot, qui, précisément, s'attache aussi, toujours, à inviter à la lecture.

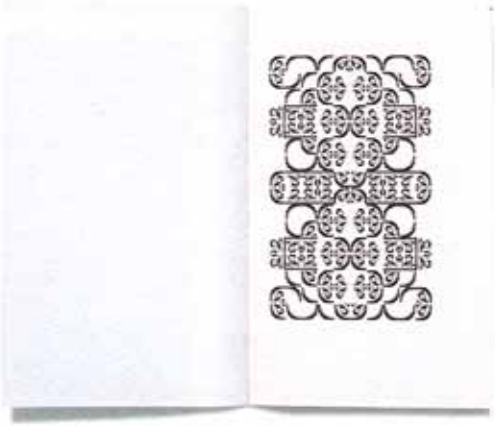
[4] Theodor W. Adorno, « Caprices bibliographiques » [1963], *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 249-261. (Les autres citations d'Adorno dans le présent article sont toutes tirées de ce même texte.)

INSTRUCTIONS AUGUSTE BLANQUI
POUR UNE PRISE D'ARMES
PAR
EMMANUEL BOVE
BÉCON-
LES-BRUYÈRES
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009
LETTRES A
DES MORTS 1914-1918
JE T'EMBRASSE
POUR LA VIE
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009

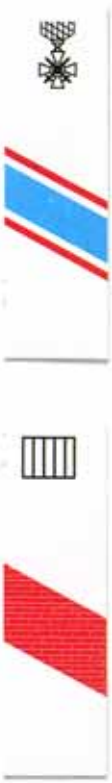
FRANS MASSEREEL
MON LIVRE D'HEURES
PAR
JACQUES RIGAUT
LE JOUR SE LÈVE
ÇA VOUS APPRENDRA
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009
PAR
AUGUSTE BLANQUI
INSTRUCTIONS POUR
UNE PRISE D'ARMES
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009


GILBERT
SORRENTINO
STEELWORK
ÉDITIONS
CENT
PAGES
ROBERTO
ARLT
L'ÉLEVEUR
DE
GORILLES
ÉDITIONS
CENT
PAGES

Herman Melville
Trois
contes
dou-
-bles
Éditions cent pages
2005



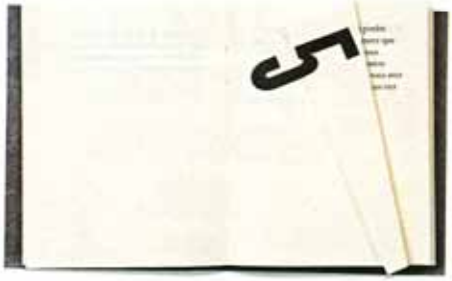
Ci-dessus et pages suivantes : sélection d'ouvrages parus aux éditions Cent Pages de 2002 à 2011



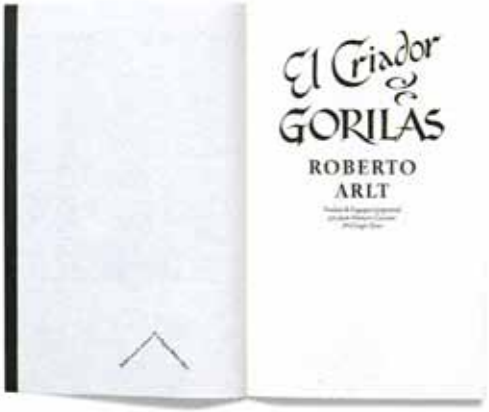
CHAVAL
LES OISEAUX SONT
DES CONS
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009

PAR
FRANS MASEREEL
LA VILLE
ÉDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2011

10


5

PAR
FÉLIX FÉNÉON


El Criador
de
GORILAS
ROBERTO
ARLT

ANTONE
BLOND
O.K.
VOLTAIR
ÉDITION
CENT
PAGE

JEAN DE LA VILLE
DE MIRMONT
LES
DIMANCHES
DE JEAN
DÉZERT
ÉDITIONS
CENT
PAGES

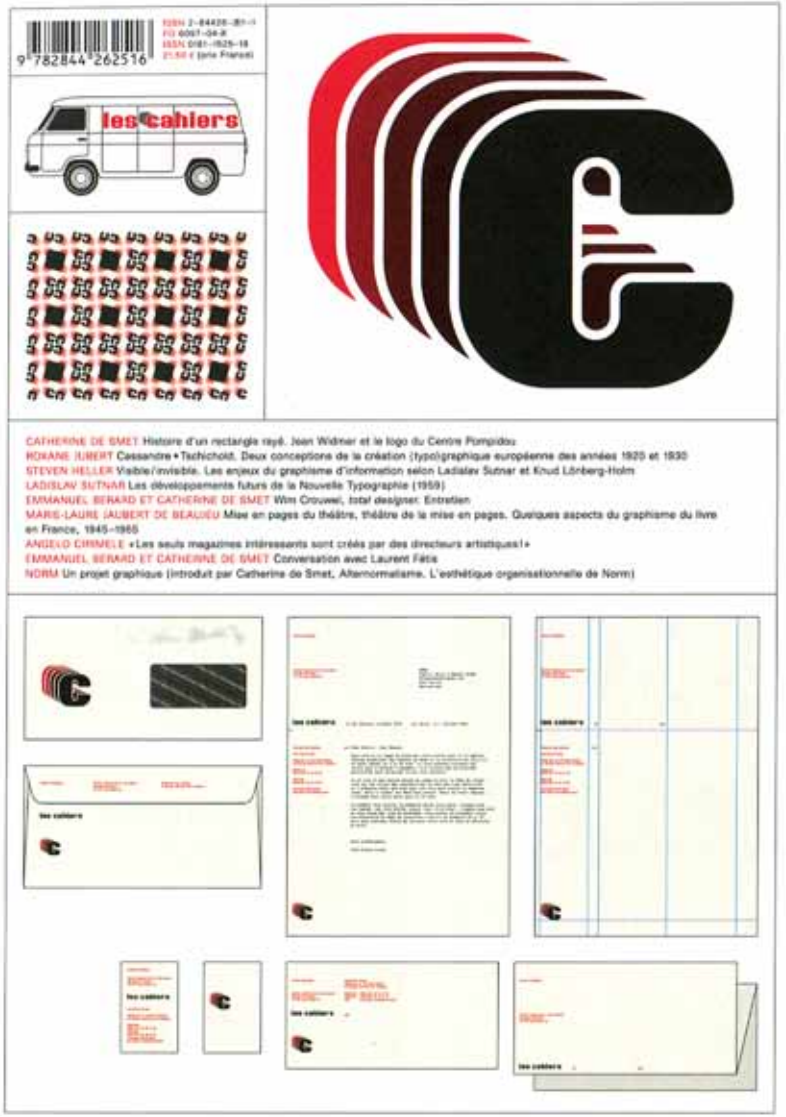
ROBERTO
ARLT
LE JOUET
ENRAGÉ
ÉDITIONS
CENT
PAGES

EDITIONS CENT PAGES
COSAQUES
2009

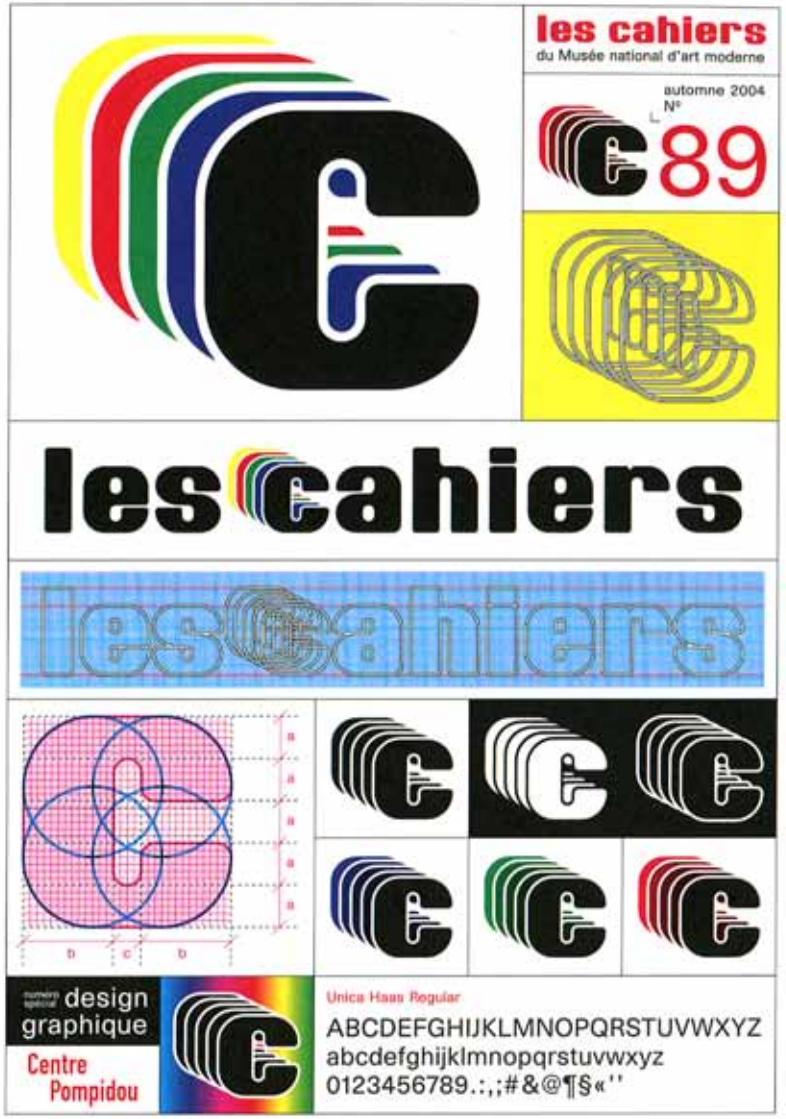
F.F.

GILBERT
SORRENTINO
MULLIGAN
SALMISEW
GONDIS
ÉDITIONS
CENT
PAGES

ROBERTO
GODOFREDO
CRISTOPHERSEN
ARLT
LE JOUET ENRAGÉ
ÉDITIONS
CENT PAGES
2011


9 782844 262516
les cahiers
CATHERINE DE SMET Histoire d'un rectangle rayé. Jean Widmer et le logo du Centre Pompidou
ROXANE JUBERT Cassandre • Tschichold. Deux conceptions de la création (typo)graphique européenne des années 1920 et 1930
STEVEN HELLER Visible/invisible. Les enjeux du graphisme d'information selon Ladislav Sutnar et Knud Lönberg-Holm
LADISLAV SUTNAR Les développements futurs de la Nouvelle Typographie (1959)
EMMANUEL BERARD ET CATHERINE DE SMET Wim Crouwel, *total designer*. Entretien
MARIE-LAURE JAUBERT DE BEAUIEU Mise en pages du théâtre, théâtre de la mise en pages. Quelques aspects du graphisme du livre en France, 1945–1965
ANGELO CIRIMELE «Les seuls magazines intéressants sont créés par des directeurs artistiques!»
EMMANUEL BERARD ET CATHERINE DE SMET Conversation avec Laurent Fétis
NORM Un projet graphique (introduit par Catherine de Smet, Alternormalisme. L'esthétique organisationnelle de Norm)

numéro
89
du Musée national d'art moderne
automne 2004
les cahiers


les cahiers
du Musée national d'art moderne
automne 2004
N° 89
les cahiers
les cahiers
numéro spécial design graphique
Centre Pompidou
Unica Haas Regular
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789.:,;#&@¶§«''

Paru dans la revue
Les Cahiers du Musée national d'art moderne,
n° 89 (spécial design graphique),
automne 2004.

Alternormalisme

L'esthétique organisationnelle de Norm

Page de gauche *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 89, numéro spécial « Design graphique », automne 2004, couverture, dos et quatrième de couverture (fichiers numériques)

Les attaches nationales sont souvent d'une importance toute relative en matière de création. Le fait d'avoir été formé en Suisse – et d'y résider – constitue néanmoins, dans l'identité artistique de Dimitri Bruni et Manuel Krebs, un élément capital, plaisamment mis en scène à travers le choix du nom sous lequel ils travaillent en duo depuis 1999. Norm : une auto-ironie de designers abordant le XXIe siècle en toute connaissance de la cause graphique helvétique, autant que des critiques que celle-ci a suscitées. Bruni et Krebs sont à la fois de très sérieux professionnels, dignes héritiers de l'expertise de leurs aînés, et de redoutables perturbateurs.

Admirateurs de Josef Müller-Brockmann [1], ils n'ignorent rien des arcanes du fonctionnalisme, comme en témoigne la couverture de ce numéro des *Cahiers du Mnam*. La charte présentée ici est claire et synthétique : deux planches judicieusement organisées suffisent à introduire les éléments de base – un logo multicolore (à la fois simple et élégant), une signature (*idem*) et une police de caractères d'une modernité de bon aloi – ainsi que leurs diverses modalités d'application. La proposition, aussi complète qu'absurde, comprend aussi la création d'un motif décoratif, composé selon une grande économie de moyens à partir du logo et dont on imagine aisément les multiples usages : papier peint (voire moquette) pour le bureau de la revue, deuxième et troisième de couverture de celle-ci (jusqu'ici toujours nues), ou encore intérieur des enveloppes de correspondance (on néglige trop ce genre de détail). Et même une camionnette spéciale, dûment estampillée.

Ayant ainsi démontré, en guise de préliminaire, leur double compétence dans le domaine de l'identité *corporate* et dans celui du pince sans rire graphique, Bruni et Krebs ont choisi dans les pages de la revue d'informer les lecteurs sur un autre aspect de leur activité, lié cette fois à l'édition. Si la couverture a fait l'objet d'un projet totalement original, le dossier ci-après relève quant à lui d'un parti

[1] Voir l'interview de Bruni et Krebs sur le site du Design Museum (Londres), consultable à l'adresse : www.designmuseum.org/design/norm

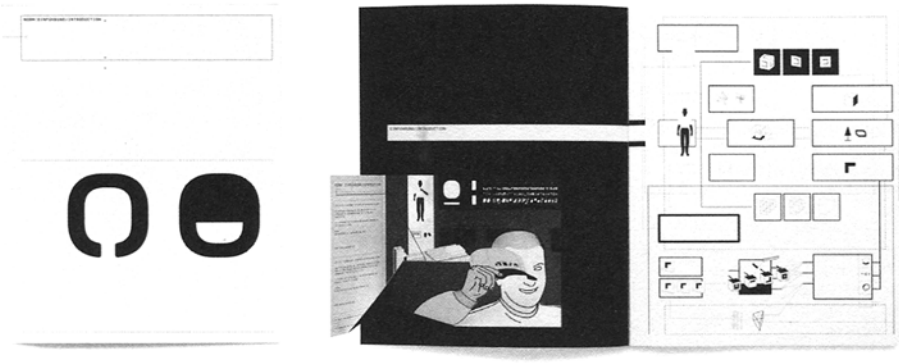
pris documentaire et réunit, sous une forme imaginée cependant spécialement pour l'occasion, des exemples de réalisations récentes (allant de 2002 à 2004). N'y figure donc pas un ouvrage essentiel paru en 2000, et que l'on ne peut passer sous silence : il constitue en effet la meilleure *Introduction* – tel est son titre – au travail de Norm. Tiré à mille exemplaires et aujourd'hui épuisé, *Introduction* est le premier volume d'une trilogie. (Le deuxième de la série, *The Things*, publié en 2002, apparaît parmi les travaux présentés plus loin[2].) *Introduction* offrait une description peu banale de toutes les choses et de tous les espaces visibles, de toutes les qualités et positions respectives des premières et des coordonnées des seconds, ainsi que des rapports entre ces choses et ces espaces. L'exposé, succinct et présenté sous une apparence modeste (trente-deux pages, vingt et un centimètres par vingt-six, noir et blanc uniquement), n'en révélait pas moins l'ambition élevée de ses auteurs. En s'appuyant sur des schémas explicatifs prolongés par de brèves légendes, et sur des illustrations simples, Bruni et Krebs s'appliquaient, en graphistes avisés, à rendre lisible notre environnement. Un « livre du monde », en somme. Dans ce premier tome, Norm inaugurait notamment un classement des « choses à deux dimensions », réparties en quatre grands « groupes ». Ceux-ci devaient devenir le principal sujet du deuxième tome, qui se concentre en effet sur l'univers bidimensionnel, et plus particulièrement la deuxième de ces quatre catégories – celle des « formes développées afin de transmettre le sens de manière abstraite ». *The Things* comporte ainsi un impressionnant répertoire de quelque 65 535 signes produits grâce à un programme mis au point par Norm (avec Jürg Lehni) : *Sign Generator*. Dans le but de fournir à leurs lecteurs la possibilité d'exercices pratiques, Bruni et Krebs, aidés de l'ingénieur Uli Franke, ont matérialisé ce programme à travers une machine qu'ils exposent en même temps que le livre[3] et dont on peut voir ici à la fois l'écran lumineux et le clavier, les matériaux de base et les entrailles. Norm, on l'aura compris, cherche toujours à instruire son public de la façon la plus précise et la plus détaillée.

Afin de décrire le dossier, tentons une division en trois groupes successifs (dont la coïncidence avec l'ordre d'apparition des reproductions semble bien confirmer la validité). Tout d'abord le groupe des livres dont Bruni et Krebs sont à la fois les auteurs, les designers et les éditeurs. Puis celui des livres mis en pages dans

2 Le troisième ouvrage n'a jamais vu le jour. En revanche, Norm a publié, sous forme également d'auto-édition, un livre en 2005 : *Bruce Lee*, qui reprend un ouvrage paru à Beyrouth en 1975 consacré au héros du kung-fu. Norm a conservé la mise en pages d'origine de l'édition libanaise. Les images, de mauvaise qualité, sont reproduites telles quelles, mais dans des conditions d'impression optimales, telles que les équipements et le savoir-faire suisses le permettent. Le texte a été ôté, laissant nombre de pages entièrement vierges. De cet étrange exercice résulte un objet inattendu, dont la charge humoristique est à la hauteur du sérieux et du soin investis dans sa conception et sa fabrication.

3 Ce fut le cas par exemple dans l'exposition « Abstraction Now », Kunstlerhaus, Vienne, septembre 2003.

a *Introduction*, Zurich, ouvrage autoédité, 2000, couverture et doubles pages

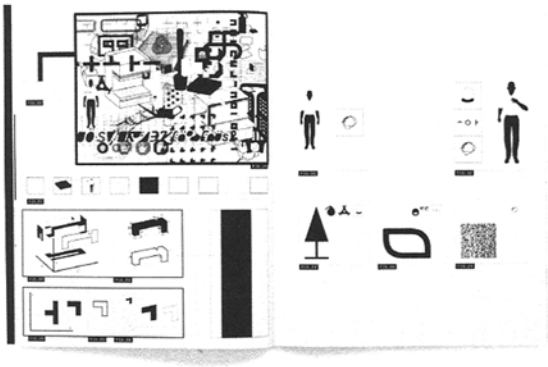


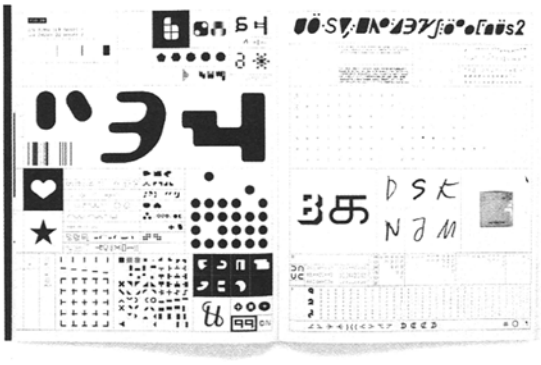
le contexte d'une commande. Enfin le groupe des objets correspondant à une implication mixte de Norm au sein d'un collectif. Le groupe 1 réunit le volume de la trilogie paru en 2002, déjà cité, ainsi qu'un ouvrage décrivant le développement d'une police typographique, Simple. Créée initialement pour *The Things*, celle-ci dut subir une minutieuse adaptation pour répondre à une commande inattendue et fort exigeante : la communication complète d'un aéroport[4]. Simple retrace ainsi l'histoire du caractère éponyme, dont on peut se procurer la version primitive auprès de la fonderie Lineto (qui commercialise également le premier caractère de Norm, le Normetica, appartenant à la même famille des Courriers que Simple). Le groupe 2 fournit six exemples de collaborations dans les domaines de l'architecture, de l'art et de la culture, avec un effet gigogne qui n'est pas indifférent quant à la structure de l'ensemble. À l'intérieur des catalogues du concours des « plus beaux livres », dont Norm a assuré le design trois années consécutives, apparaissent en effet deux autres livres du même groupe mis en pages par le duo, ainsi que *The Things* (tous primés lors de la compétition). On peut identifier un degré d'emboîtement supérieur encore avec *Super. Welcome to Graphic Wonderland*[5], également lauréat et reproduit dans le catalogue 2003, qui offre un panorama de la jeune création et dans lequel figure le travail de Norm. Le groupe 3 est incarné par les divers numéros de la revue *Shahrzad*, à laquelle œuvrent de concert, dans un commun engagement, des créateurs issus de champs différents.

Aucune logique chronologique ne semble avoir prévalu dans l'organisation interne du portfolio mais on constate en revanche que la structuration bipartite page de gauche/page de droite joue un rôle essentiel. À gauche les images, plus petites et plus nombreuses, présentent les différents livres ouverts et fermés ainsi que des éléments évoquant l'univers visuel (photographique, pictogrammatique, ornemental) de leur mise en forme, tandis qu'à droite des photographies de plus grand format viennent compléter cette documentation au moyen d'un détail isolé (page entière, illustration ou gardes) ou d'un objet distinct mais néanmoins lié (comme la machine *Sign Generator* ou l'affiche du concours des « plus beaux livres »).

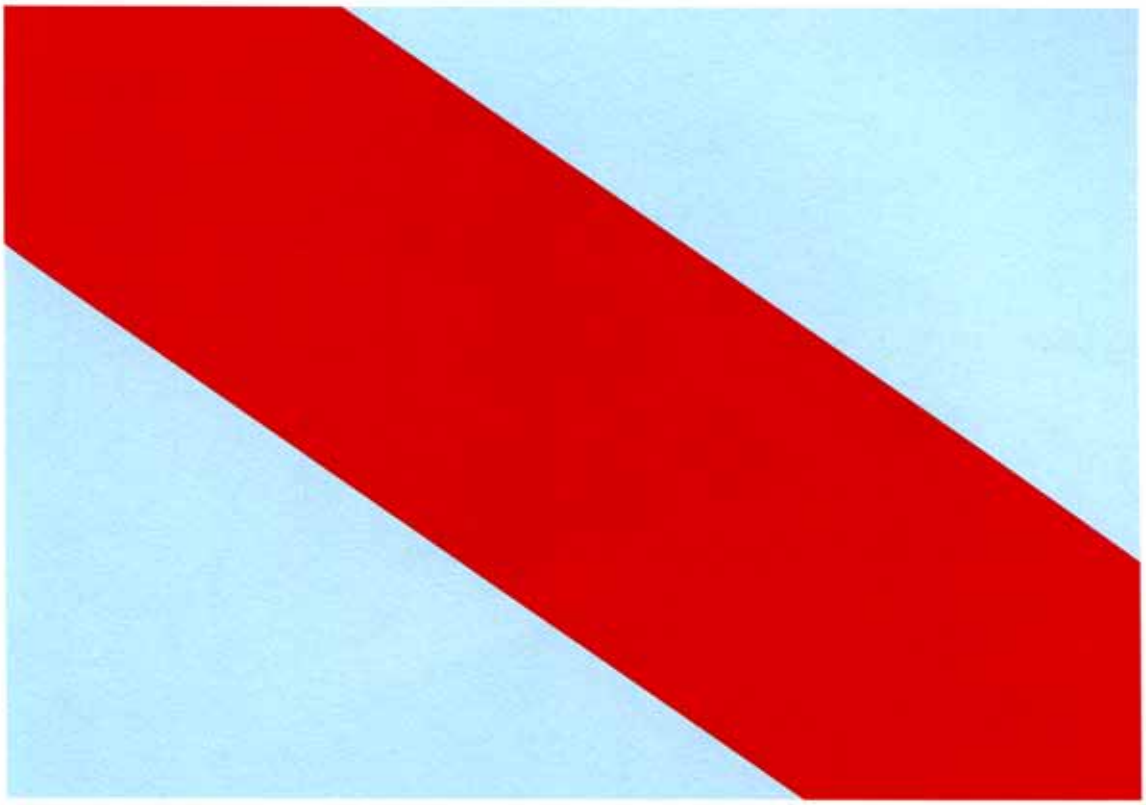
D'un point de vue stylistique, on remarque la combinaison du vocabulaire moderniste et d'un registre décoratif tout à fait assumé, utilisés alternativement en fonction des commandes. Les formes

4 La signalétique de l'aéroport Cologne-Bonn conçue par Intégral Ruedi Baur s'appuie sur le caractère Simple, redessiné spécialement par ses auteurs afin de répondre aux nécessités d'une telle utilisation.
5 Thomas Bruggisser, Michel Fries (dir. et prod.), *Super. Welcome to Graphic Wonderland*, Zurich, Die Gestalten Verlag, 2003, avec 16 pages de contributions de Norm (n.p.). Un article sur Norm figure dans la première partie de cet ouvrage : Tirdad Zolghadr, « The Three World Religions », p. 32-33.

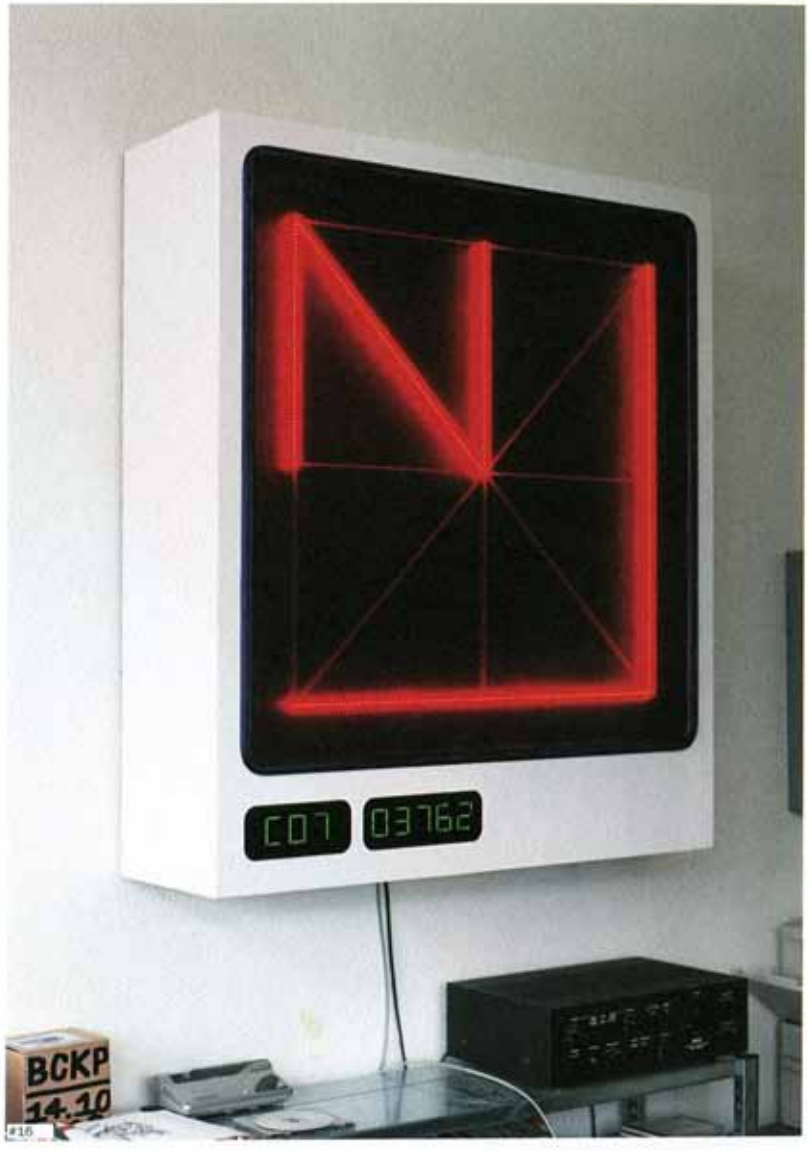


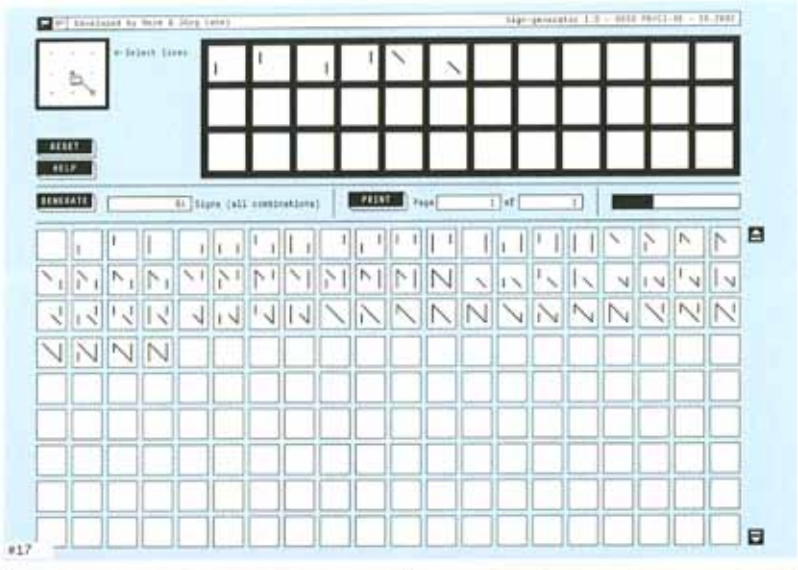


simplifiées, les signes génériques, les caractères typographiques dessinés dans un esprit de standardisation, ou encore la disposition du texte en drapeau, laissent parfois la place à des entrelacs, à des motifs répétés en de belles compositions inutiles, à des caractères classiques et à des mises en pages symétriques. Pas de dogme chez Norm, seulement l'évidence d'une information visuelle toujours maîtrisée, en un élan résolu et foncièrement critique vers une esthétique de l'organisation.



#01
#02
#03
#04
#05
#06
#07
#08
#09
#10
ABC
#11
#12
#13
#14
#15


C07
03762
BCKP
14.10
#16



#17

#18

#19

#20

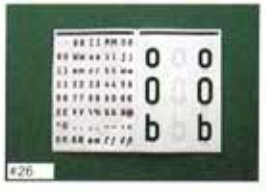
#21

#22

O
Simple
#23

#24

#25


o o
0 0
b b
#26

M M
£ f
5 5
A
#27

abcd qrst
efgh uvw
ijkl xyz
mnop
#28

1234 ®©™
5678 %‰
90£¥ #§&
€$@
#29

#30

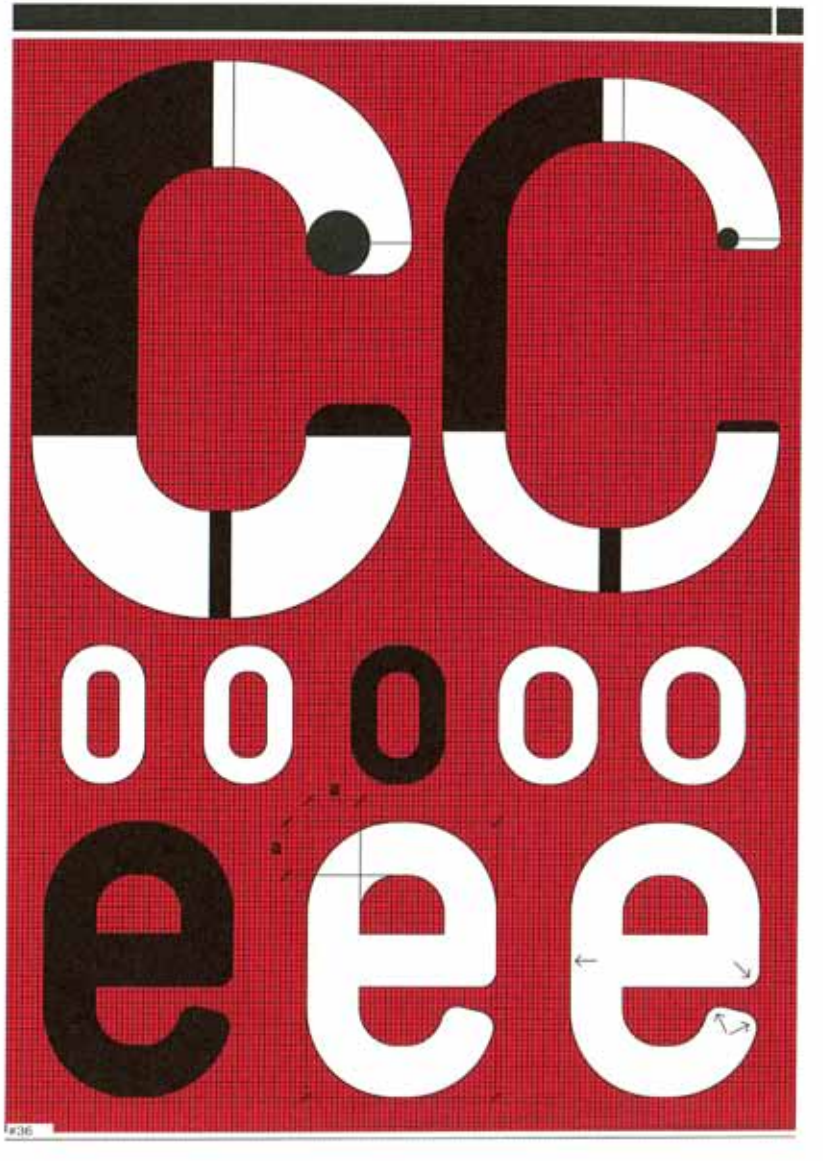
#31

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890£¥€$#§&%@©™®°Ø
ÆæŒœﬁﬂßƒ¶!?¿¡^†‡∂∏∑◊∆Ω√µπ
ÀÁÂÃÄÅÆÈÉÊÍÌÎÏÐÒÓÔÕÖØÙÚÛÜÑÝÇ
àáâãäåæèéêíìîïðòóôõöøùúûüñýç
#32

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890£¥€$#§&%@©™®°Ø
ÆæŒœﬁﬂßƒ¶!?¿¡^†‡∂∏∑◊∆Ω√µπ
ÀÁÂÃÄÅÆÈÉÊÍÌÎÏÐÒÓÔÕÖØÙÚÛÜÑÝÇ
àáâãäåæèéêíìîïðòóôõöøùúûüñýç
#33

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890£¥€$#§&%@©™®°Ø
ÆæŒœﬁﬂßƒ¶!?¿¡^†‡∂∏∑◊∆Ω√µπ
ÀÁÂÃÄÅÆÈÉÊÍÌÎÏÐÒÓÔÕÖØÙÚÛÜÑÝÇ
àáâãäåæèéêíìîïðòóôõöøùúûüñýç
#34

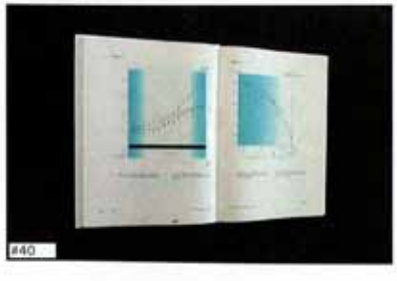
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890£¥€$#§&%@©™®°Ø
ÆæŒœﬁﬂßƒ¶!?¿¡^†‡∂∏∑◊∆Ω√µπ
ÀÁÂÃÄÅÆÈÉÊÍÌÎÏÐÒÓÔÕÖØÙÚÛÜÑÝÇ
àáâãäåæèéêíìîïðòóôõöøùúûüñýç
#35


#36

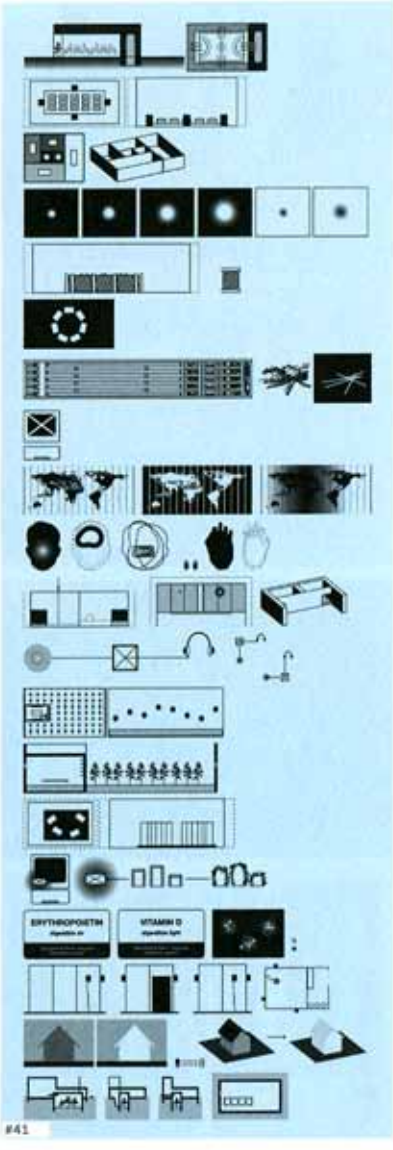
#37

#38

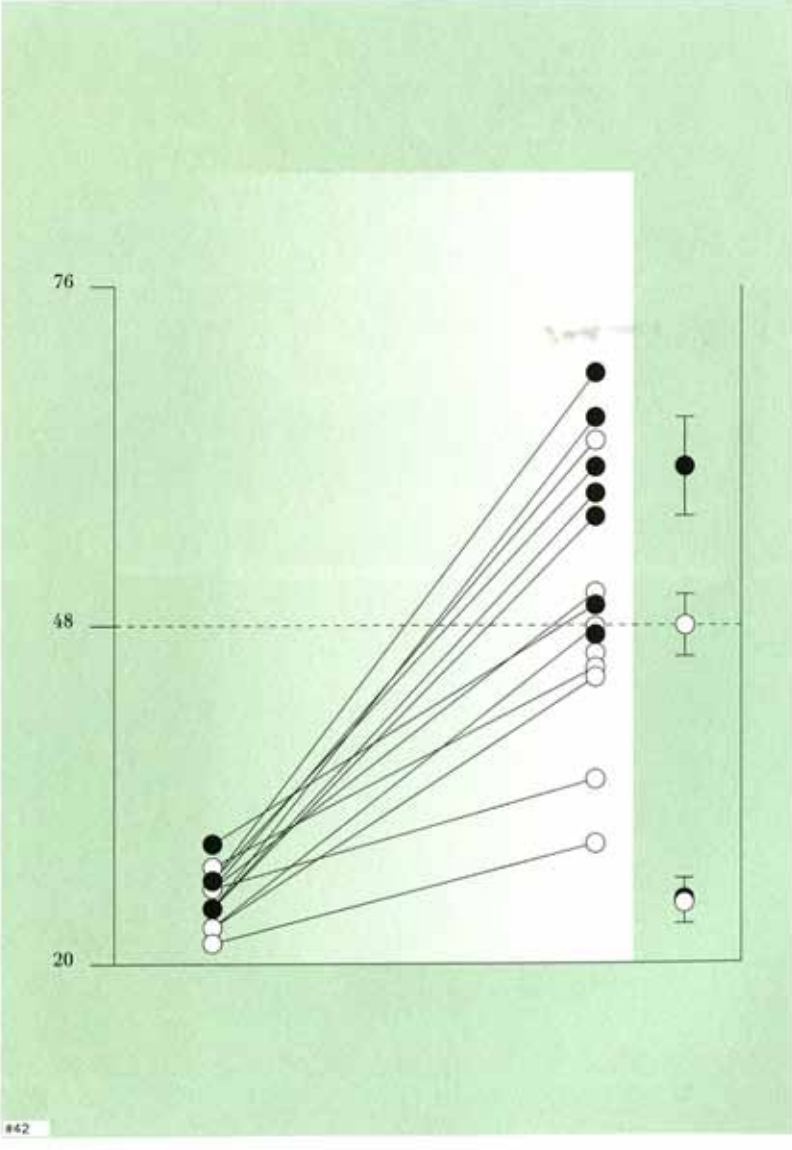
#39



#40



#41



#42

#43

#44

#45

#46

#47

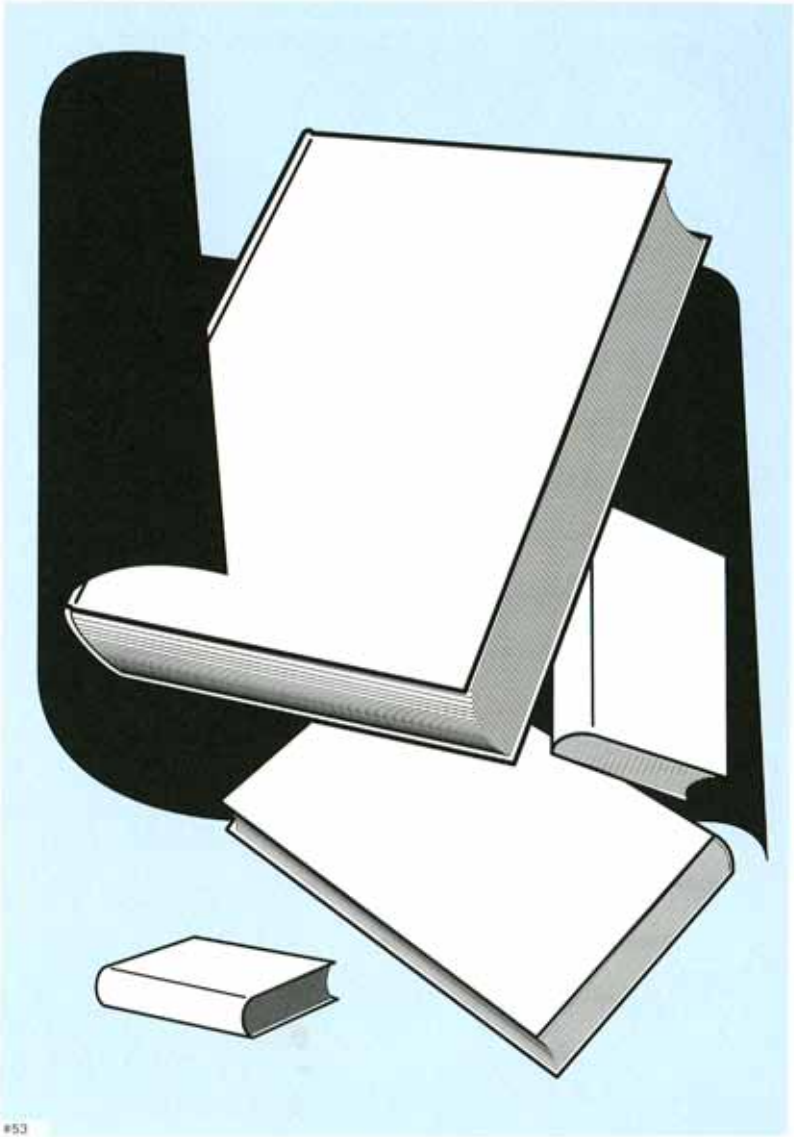
#48

#49

#50

#52

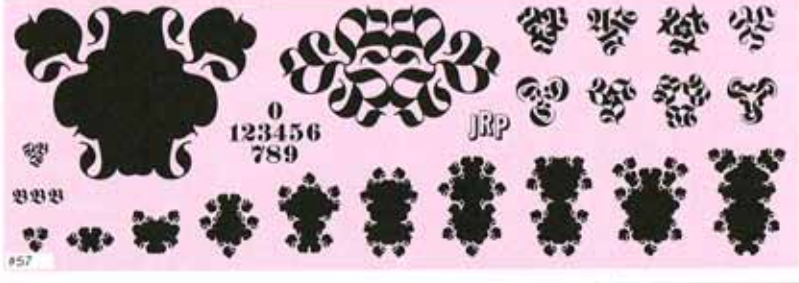
#51


#53

#54

#55

#56



#57

#59

#60

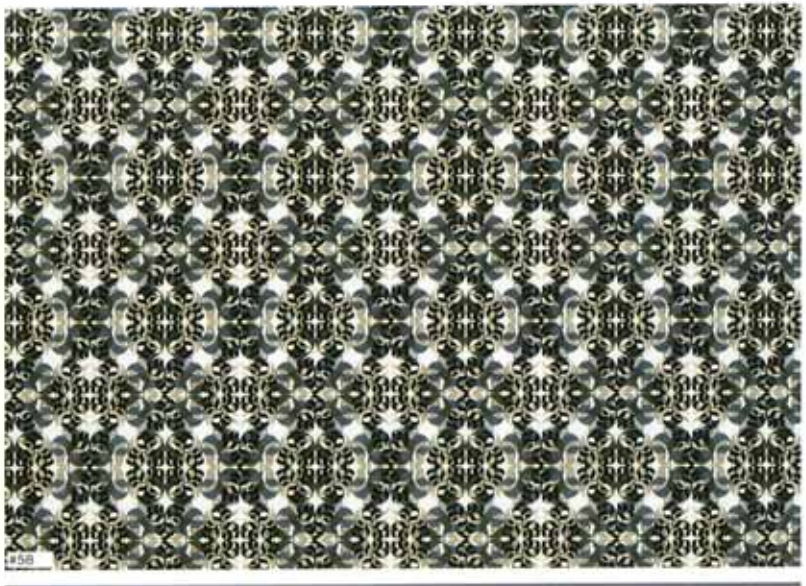
#61

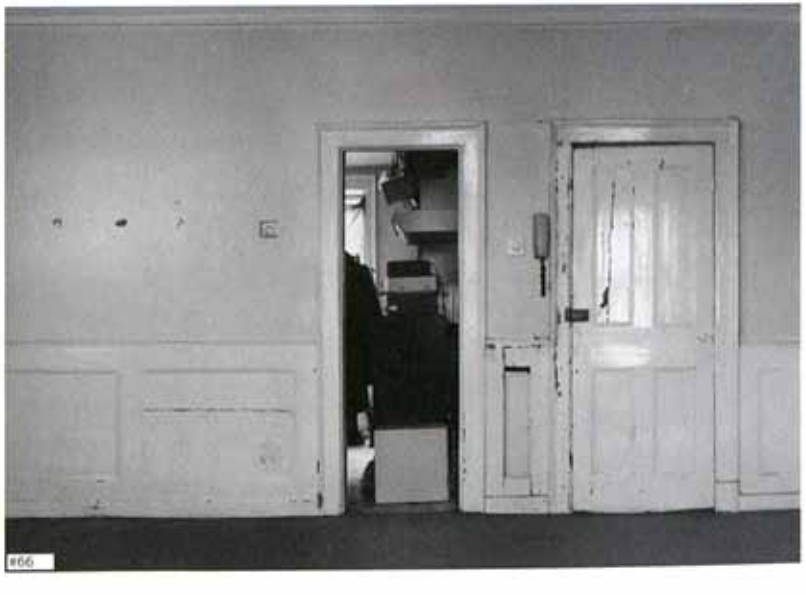
#62

#63

#64

ABCDEFGHI
JKLMNOPQ
RSTUVW
XYZ
0123456789
#65


#58


#66

#67

#71

#68

#72

#69

#73

#75

#79

#76

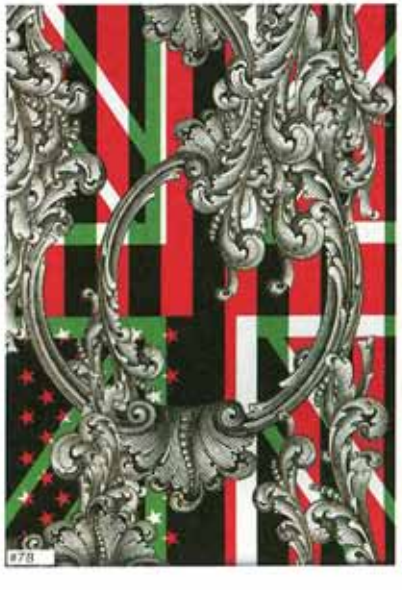
#80

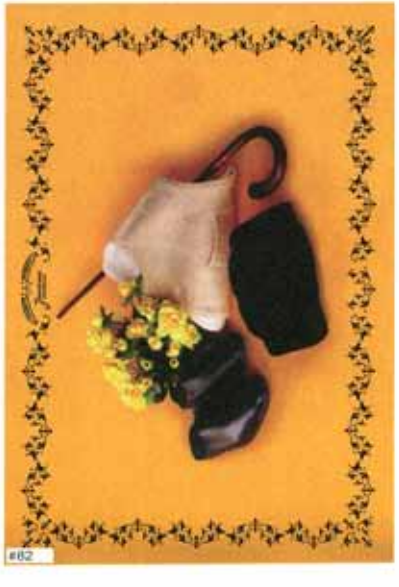
#77

#81

#70

#74


#78


#82

#01–#15
The Things, Zurich, ouvrage auto-édité, 2002, 21 × 26 cm

#17
Norm & Jürg Lehni, *Sign-Generator 1.0*, 2002, www.norm.to

#16, #18, #19, #20, #21, #22
Norm & Uli Franke, *Sign-Generator 1.0/EXT*, 2003, 113 × 100 × 30 cm et 48 × 15 × 4 cm

#23–#36
Simple | Corporate Typeface, Zurich, Norm, 2004, 16 × 23 cm, disponible sur www.lineto.com

#37–#42
Decosterd & Rahm | Physiological Architecture / Architecture Physiologique, Berne (Suisse), Office fédéral de la culture, 2002, 16 × 22 cm

#43–#45, #52, #53
Les plus beaux livres suisses 2001, Berne, Office fédéral de la culture, 2002, 19,8 × 23,1 cm

#46–#48, #52, #53
Les plus beaux livres suisses 2002, Berne, Office fédéral de la culture, 2003, 19,8 × 23,1 cm

#49–#51, #52, #53
Les plus beaux livres suisses 2003, Berne, Office fédéral de la culture, 2004, 19,8 × 23,1 cm

#54–#58
Bewitched, Bothred and Bewildered | Spatial Emotion in Contemporary Art & Architecture, Zurich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2003, 16 × 23 cm

#59–#66
Mark Leckey | 7 Windmill Street W1, Zurich, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2004, 16 × 23 cm

#67–#70
Shahrzad (n°1), Shirana Shahbazi, Rachid Tehrani et Tirdad Zolghadr, 2002, 14,8 × 10,5 cm

#71–#74
Shahrzad Oil (n°2), Shirana Shahbazi, Rachid Tehrani et Tirdad Zolghadr, 2002, 14,8 × 10,5 cm

#75–#78
Shahrzad The Americas (n°3), Shirana Shahbazi, Rachid Tehrani et Tirdad Zolghadr, 2003, 14,8 × 10,5 cm

#79–#82
Shahrzad Jamaran (n°4), Shirana Shahbazi, Rachid Tehrani et Tirdad Zolghadr, 2004, 14,8 × 10,5 cm

Apprendre et désapprendre

Paru dans
Graphisme en France, Paris,
Centre national des arts plastiques, 2008.

RÉCITS

Imaginons un « roman de formation ». Comme de nombreux récits ressortissant à cette catégorie – le XIXe siècle, à la suite du *Wilhelm Meister* de Goethe, en fournit de multiples exemples –, celui-ci décrirait les années d'éducation d'un personnage s'engageant dans une voie artistique. Personnage dont la vocation ne serait pas le théâtre comme celle de Wilhelm, ni la peinture : notre héros, qui pourrait être une héroïne, voudrait devenir graphiste. Il s'agirait, selon les lois du genre, de montrer les espérances des jeunes années confrontées à la mécanique de la société, de décrire les émotions et bouleversements suscités par la découverte des maîtres, les désillusions, les étapes d'une maturité naissante et la réflexion qui s'élabore à partir de la progressive maîtrise de connaissances et de techniques – autrement dit, d'une pratique. En s'appuyant sur un sujet artistique, le roman d'apprentissage du XIXe siècle interrogeait la tension entre idéal individuel et nécessité collective, exigence de création et assimilation bourgeoise. Le design graphique, discipline née au XXe siècle et animée depuis lors sans relâche de débats sur son indépendance créative et sa soumission au bien public ou aux lois du marché, n'offrirait-il pas un support particulièrement adapté à de telles questions, transposées dans la réalité contemporaine ? De façon symétrique, envisager le design graphique sous l'angle de son enseignement, n'est-ce pas, tout simplement, en évoquer les principaux enjeux, que les problématiques de la transmission font apparaître avec évidence ?

À l'occasion d'une interview avec Hans Ulrich Obrist en 2004, Michael Amzalag et Mathias Augustyniak [M/M (Paris)] reviennent sur leurs études, décrivant l'École nationale des arts décoratifs qu'ils fréquentaient alors comme un « monstre à deux têtes [...] en réalité deux écoles, séparées » : d'un côté l'héritage du fonctionnalisme suisse, représenté notamment par Jean Widmer, de l'autre l'utilité

publique défendue par les anciens membres du collectif Grapus. Amzalag indique qu'il emprunta aux deux camps à la fois, tout en regardant ailleurs, « vers la culture populaire et l'histoire de l'art[1] ». Plus tard il précisera : « Lorsque j'arrivais très naïvement avec les pochettes de disques ou les magazines qui me fascinaient, on me disait : Amzalag, vous n'êtes qu'un dandy[2] ! » Philippe Millot, de son côté, part de la remarque qu'un enseignant lui fit, le jour de son diplôme dans cette même école, « Vous êtes un janséniste de la typographie », pour développer un argument contre le caricatural et illusoire partage des compétences graphiques entre les tenants d'une austère orthogonalité monochrome et les adeptes supposés de la couleur et de la rondeur. Millot invoque la figure conciliatrice d'Érasme pour défendre la complémentarité des postures janséniste et jésuite dans l'éducation, et cite à l'appui un texte du philosophe Alain, démontrant les talents pédagogiques respectifs des uns et des autres[3].

Ces micro-récits d'apprentissage, livrés au fil d'articles ou d'interviews, permettent aux graphistes de proposer une analyse de la situation française, et de suggérer la manière dont eux-mêmes s'inscrivent dans ce paysage et conçoivent, le cas échéant, leurs propres activités d'enseignement.

UN ENSEIGNEMENT MODERNE

Dans le monde occidental la formation au design graphique est avant tout marquée par l'expérience fondatrice du Bauhaus, école créée en 1919 à Weimar et fermée moins de quinze ans plus tard par le régime nazi. La mise en pages, la conception visuelle d'objets imprimés, la signalétique et le dessin de caractères – aux côtés des autres enseignements, de la peinture au tissage et à la menuiserie – s'y émancipent des arts décoratifs et des arts appliqués et entrent dans la modernité, l'école devenant un pôle de référence pour le courant de la Nouvelle Typographie. Les trois professeurs chargés de ce domaine émigreront ensuite aux États-Unis où ils diffuseront l'esprit du Bauhaus. Moholy-Nagy fonde en 1937 le New Bauhaus à Chicago, qui se transformera en School puis Institute of Design, et auquel contribuera son collègue Herbert Bayer (ainsi qu'un ancien étudiant, György Kepes)[4]. Le design graphique est intégré à l'atelier dit « de lumière », et ses divers composants regroupés sous la dénomination d' « arts commerciaux » ; Josef Albers, après quinze ans au Black Mountain College, devient directeur du département de design à Yale University, où est créé en 1949 le premier cursus autonome dédié au « graphic design », vocable désormais préféré à celui d'« advertising » ou de « graphic arts » et où enseigneront les plus grands graphistes tant américains qu'européens[5].

À la fin des années 1920 on confie à Henry van de Velde la tâche de « rattraper le retard » de la Belgique dans le domaine des « arts industriels » : en 1928 ouvre ainsi l'Institut supérieur des arts décoratifs de La Cambre, à Bruxelles[6]. Van de Velde y applique les idées qu'il avait

[1] Interview de M/M (Paris) par Hans Ulrich Obrist, « Seventy-Five Suns in the Sky Over France », tiré de M/M (Paris), *Le Grand Livre*, Berlin/Cologne, Lukas & Sternberg/Walther König, 2004 (consultable à l'adresse : www.mmparis.com/texts/mm_huo.html).
[2] Interview de M/M (Paris) par Sean James Rose, « La friction avec la réalité », *Libération*, 29 janvier 2008, p. 30.
[3] Philippe Millot, « Relire et relier », *Marie Louise*, nº 1, octobre 2006, p. 16-19.
[4] Voir Alain Findeli, *Le Bauhaus de Chicago. L'œuvre pédagogique de Moholy-Nagy*, Sillery (Québec)/Paris, Septentrion/Klincksieck, 1995.
[5] Voir Rob Roy Kelly, « The Early Years of Graphic Design at Yale University », *Design Issues*, vol. 17, nº 3, été 2001, p. 3-12.
[6] « Allocution de Henry van de Velde lors de la visite officielle de la presse, le 27 avril 1928 », Robert Delevoy, Maurice Culot, Anne van Loo, *La Cambre 1928-1978*, Bruxelles, AAM, 1979, p. 94.

auparavant expérimentées en tant que directeur de la Kunstgewerbeschule de Weimar (entre 1906 et 1914), école novatrice et prélude du Bauhaus. Aux Pays-Bas, Piet Zwart et Paul Schuitema font entrer au début des années 1930 l'esprit moderniste dans le département « Publicité » de l'Académie des arts visuels de La Haye. La Grande-Bretagne compte dès les années 1940 des adeptes de la Nouvelle Typographie, et parmi eux plusieurs enseignants très engagés – en particulier Anthony Froshaug, actif à partir de 1948 à la Central School of Art and Design de Londres.

Max Bill, ancien élève du Bauhaus, assure en 1953 la première direction de la Hochschule für Gestaltung (HfG) d'Ulm – autre repère majeur – où deux des quatre sections, « Communication visuelle » et « Information », forment au design graphique. La HfG s'écartera de la filiation originelle du Bauhaus au profit d'un lien plus fort avec la culture industrielle et d'une affirmation du primat de la fonction. Se souvenant des expérimentations d'Albers et de Bayer dans le dessin de lettres, Otl Aicher, membre de l'équipe fondatrice de la HfG et qui y enseignera jusqu'à la dissolution de l'école en 1968, expliquera ainsi : « Un alphabet géométrique est une rechute dans un formalisme esthétique. Un alphabet lisible, c'est-à-dire fonctionnel, tente de répondre aux habitudes de lecture et d'écriture de l'homme[7]. » La mise en question de ces habitudes, des règles graphiques qui les confortent et des acquis de la modernité constituera le grand chantier des trois dernières décennies du XXe siècle, mené en Suisse – pays où l'empreinte de la Nouvelle Typographie est sans doute la plus forte – par Wolfgang Weingart et Hans Rudolf Lutz. À peu près au moment où s'éteint la HfG, le premier prend la relève à la Gewerbeschule de Bâle, que l'enseignement d'Emil Ruder et d'Armin Hofmann a rendue célèbre, tandis que le second fonde le département de typographie de l'École de Lucerne.

De jeunes enseignants américains proches de Weingart participent au développement d'un courant analogue aux États-Unis. La critique d'un modernisme édulcoré, devenu le « style international » de communication des entreprises, rencontre les idées du postmodernisme naissant, notamment incarné par un ouvrage qui fait date, fruit du travail de trois architectes avec leurs étudiants : *Learning from Las Vegas*[8]. Les leçons à tirer d'une analyse attentive des formes de création non savantes, qui constituent, dans le champ urbain de l'espace bâti et de l'enseignement, l'argument du livre, deviennent également une ressource pour le design graphique et l'on s'intéresse plus que jamais dans les écoles à la culture populaire. Le département de design graphique du California Institute for the Arts (dont April Greiman prend la tête en 1982) deviendra l'un des hauts lieux de cette inclination pour le vernaculaire. Celui de la Cranbrook Academy (codirigée dès 1971 par Katherine McCoy) représentera quant à lui le versant intellectuel de cette tendance, en mettant l'accent sur les sciences humaines.

7 François Burkhardt, Claude Eveno, Herbert Lindinger (dir.), *L'École d'Ulm : textes et manifestes*, Paris, Centre Pompidou, 1988, p. 13.
8 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* [1972], Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977.

C'est précisément à la fin des années 1960, alors qu'ailleurs on ébranle les certitudes modernistes, que le Suisse Jean Widmer, actif en France depuis 1953, entreprend de rénover l'enseignement de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, de dégager celui-ci du modèle des Beaux-Arts qui y prévalait encore, et d'y introduire une culture graphique spécifiquement moderne. Quelques années auparavant, en 1959, un autre Suisse, Albert Hollenstein, avait lancé à Paris un cours du soir, le Cours 19, qui proposait une initiation au design graphique dans l'esprit des écoles de Zurich et de Bâle. Cette évolution tardive de l'enseignement, selon des critères modernes, reflète une situation générale de la profession dans l'Hexagone, marquée par une résistance, sensible dès les années 1920, aux apports des avant-gardes graphiques et de la Nouvelle Typographie.

À partir de 1972 le ministère de la Culture mettra en place, dans seize écoles d'art sur le territoire, des cycles de « communication visuelle et audiovisuelle » dont la formule est, à peu de choses près, toujours en vigueur aujourd'hui. À ces formations de cinq ans, sanctionnées par le DNSEP (diplôme national supérieur d'expression plastique) et conçues de façon à épouser la même structure que l'enseignement artistique dispensé par ailleurs dans ces établissements, viennent s'ajouter au début des années 1980 des cycles courts de trois ans, conclus par le DNAT (diplôme national d'art et technique). Ces deux filières complètent celles qu'offre l'Éducation nationale – à travers les écoles d'arts appliqués ou l'université, selon les cas – et mènent à divers BTS (brevets de technicien supérieur) et licences « pro », au DMA (diplôme des métiers d'art) ou au DSAA (diplôme supérieur d'arts appliqués). À cet ensemble viennent s'ajouter quelques écoles privées.

Si le design graphique entre effectivement dans ces formations, il n'est que rarement identifié comme tel. La consécration de l'expression « communication visuelle » pour distinguer les options spécifiques dans les écoles d'art suggère – et le détail des contenus le confirme souvent – que le design graphique ne constitue qu'un aspect de la communication parmi d'autres, et même un aspect plutôt « technique » (les DNAT sont du reste plus nombreux à lui être explicitement dévolus). Dans le champ des arts appliqués, le terme de « communication » est aussi le plus fréquemment utilisé. Ces questions d'intitulé revêtiraient peu d'importance si la réalité ne venait rappeler les décalages culturels qu'ils expriment.

IDENTITÉ

Le design graphique constitue aujourd'hui un domaine de la création plastique à part entière, qui sollicite des médiums multiples. Il correspond à une profession, dont les praticiens les plus actifs se réunissent régulièrement aux quatre coins du monde lors de divers congrès internationaux, formant une communauté qui réfléchit à ses outils, à ses objectifs, à l'esthétique et à l'utilité des formes

qu'elle produit, à sa responsabilité sociale. Il est devenu un champ de connaissance : des revues et des magazines lui sont consacrés, des livres, de plus en plus nombreux, des sites Internet et des blogs, des expositions, des collections muséales, des films. Il couvre des domaines variés, dont les avancées technologiques ne cessent de modifier les contours. Une profession et des métiers, dont l'exercice joue un rôle direct, et majeur, sur notre environnement quotidien. La qualité du paysage visuel dans lequel nous évoluons, l'apparence de ce que nous lisons, dépendent pour une part essentielle des designers graphiques. Leur formation est capitale – un véritable enjeu national. Mais ladite communication, dans le contexte des écoles, ressemble à une nébuleuse, amas de matières diverses à l'articulation improbable, où l'expression personnelle, de préférence envisagée sous l'angle de l'autonarration, intervient souvent comme un objectif central et constitue le principal critère d'évaluation du travail des étudiants. Les résultats pourraient ressembler aux objets produits dans les options « art », s'ils n'étaient généralement réalisés dans la plus grande ignorance des problématiques artistiques contemporaines.

Pourtant les nombreux échanges que l'on observe aujourd'hui entre le champ de l'art et celui du graphisme confortent la conviction que leur présence conjointe dans les écoles est légitime, en tant que condition idéale d'un enrichissement réciproque. Mais on constate que ce côtoiement ne joue pas en faveur d'un domaine peu reconnu, noyé dans le fourre-tout de la communication et fragilisé par le voisinage des disciplines considérées comme le cœur d'activité des établissements. À ce titre, les écoles dépourvues d'option « art » offrent des terrains plus favorables à une véritable réflexion sur l'enseignement du design graphique. Dans certains cas, le déséquilibre évoqué est aplani par l'intégration à une option « design » élargie et/ou par la substitution de catégories transversales comme l'édition – solutions qui peuvent lui ménager une place de choix, mais ne favorisent pas la reconnaissance de son identité propre. Par ailleurs, l'interdisciplinarité est un exercice difficile, comme le montre l'expérience menée par Jan van Toorn à la Jan Van Eyck Academy de Maastricht, qu'il dirigea de 1991 à 1998. Il entreprit d'y associer design graphique, art et théorie, cherchant à susciter, par cette combinaison, une réflexion « sur leur rôle dans la sphère publique ». Mais il ne parvint pas à accomplir une telle « réorientation critique » et la collaboration entre les départements ne s'accomplit pas au niveau espéré[9].

Aujourd'hui de nombreux jeunes graphistes sortent des écoles d'art françaises, certains d'entre eux avec beaucoup d'atouts en main, grâce à des enseignements de qualité. Mais la formation graphique prodiguée dans les écoles est encore à développer. Les étudiants choisissent quelquefois de poursuivre leur cursus en Suisse, aux Pays-Bas, en Belgique ou au Royaume-Uni : la partie sera gagnée

9 Rick Poynor, *Jan van Toorn Critical Practice*, Rotterdam, 010 Publishers, 2008, p. 81 et 121-123.

lorsque de jeunes étrangers issus de ces pays viendront faire leurs études en France. Un rapport sur la question, publié en 1996, fruit d'une mission de réflexion menée de 1992 à 1995, décrivait déjà cette situation[10]. L'association loi 1901 Un coup de dés, récemment créée par des enseignants en design graphique, cherche précisément à faciliter une réflexion collective sur le sujet, en rompant l'isolement[11]. Peu de rencontres professionnelles, en effet, à l'échelle nationale, permettent un partage des expériences.

L'ouvrage *37 Assignments*[12], publié par la Rietveld Academie d'Amsterdam et qui réunit des sujets donnés aux étudiants dans le département de design graphique, constitue un exemple intéressant de mise en commun du travail[13]. On note du reste que les occasions de retrouver ses pairs, et parmi elles les réunions d'anciens élèves, sont beaucoup moins nombreuses en France que dans les pays anglo-saxons, où d'une façon générale l'enseignement est très valorisé, ce dont témoignent une abondante littérature sur les écoles et les problématiques pédagogiques, ainsi que la programmation régulière de colloques. Les journées organisées, plusieurs fois par an, par la Design Educators Community, sous l'égide de l'AIGA (association professionnelle américaine des designers graphiques), qui dédie par ailleurs une partie de son site Internet à l'enseignement, en fournissent un bon exemple. Notons également que le travail historiographique passe aussi par l'analyse rétrospective du rayonnement de tel ou tel établissement. Ainsi cet aspect est-il mieux documenté dans les pays où l'histoire du graphisme est depuis longtemps développée.

BAGAGE

Les déficits les plus souvent cités dans la formation des jeunes graphistes français concernent la maîtrise technique en général (celle des outils numériques en particulier), les connaissances typographiques, la culture graphique et artistique, enfin le niveau en langues étrangères. À ce sujet, un constat s'impose : méconnaître l'anglais interdit l'accès à 80 % de ce qui s'écrit – et se dit – sur le graphisme, et l'unique horizon de la langue maternelle ne favorise ni la curiosité ni la mobilité. Les apprentissages techniques sont souvent perçus comme indignes – une menace de régression vers l'artisanat – dans des écoles d'art où depuis 1968 la transmission de savoir-faire a été souvent écartée au profit d'approches plus conceptuelles. En 1992 déjà, Thierry de Duve, décelant là le risque d'une imposture, lorsqu'il ébaucha le programme d'une nouvelle école qui ne vit finalement jamais le jour, proposa précisément de « rendre un contenu technique » à la formation artistique en général, permettant aux étudiants – futurs créateurs autant que futurs créatifs, précisait-il – de « s'exercer aux gestes du métier », afin de « refaire du métier une composante de l'art[14] ». Le numérique pose des problèmes spécifiques, qu'évoquait John Maeda,

10 Jean-Pierre Greff, Marsha Emanuel (dir.), *L'Enseignement du graphisme en France. Rapport de la mission de réflexion*, Paris, Délégation aux arts plastiques, ministère de la Culture, 1996.
11 Un coup de dés, Association loi 1901, 7, rue de Sarrebourg, 67000 Strasbourg.
12 Indrek Sirkel, *37 Assignments*, Amsterdam, Veenman/Gerrit Rietveld Academie, 2007. Je remercie Jean-Marie Courant de m'avoir signalé cet ouvrage.
13 L'exposition « Signes des écoles d'art », réalisée par Michel Wlassikoff et présentée en 2003 au Centre Pompidou, avant de circuler à l'étranger, proposait un aperçu de la création estudiantine dans différentes écoles européennes. Voir le catalogue (Paris, Centre Pompidou, 2003).
14 Thierry de Duve, *Faire école*, Dijon, Les Presses du réel, 1992, p. 172-175.

alors directeur du Physical Language Workshop au sein du MIT (Massachusetts Institute of Technology) Media Lab, dans un livre dédié à l'enseignement, où il résume en deux phrases l'attitude des écoles « figées dans le temps face à la disruption du numérique » (on constate l'étendue internationale du blocage) : « Dans quel département faut-il l'héberger ? » et « En a-t-on vraiment besoin ? »[15]. Or, comme le disait récemment un étudiant, « Aujourd'hui, si tu fais pas d'anim, t'es mort ». Encore faut-il pouvoir s'y initier.

La carence typographique relève sans doute de la même méfiance à l'égard de la technique. Un étudiant de 5e année ignore parfois à peu près tout des règles de composition et de l'art d'utiliser les caractères. Le dessin de caractères est quant à lui resté cantonné dans quelques lieux, sans devenir, au moins sous forme de rudiments, une composante naturelle de la formation. Pourtant la culture française dispose d'une riche tradition dans ce domaine, que prolonge l'école d'arts appliqués Estienne, et sur laquelle s'appuyait le Scriptorium de Toulouse, attaché à l'école des beaux-arts de la ville de 1968 à 1985 (et qu'une initiative privée fit renaître, non sans succès, de 1987 à 2005). L'Atelier national de recherche typographique (ANRT), qui succéda à l'Atelier national de création typographique (ANCT) fondé en 1985, fut aussi, jusqu'à sa suspension en 2006, et dans une perspective plus ouverte aux apports des avant-gardes, un pôle d'excellence du dessin de caractères, attirant même nombre d'étrangers. Souvent issus de ces formations, quelques enseignants s'attachent aujourd'hui à maintenir ici et là des cours de qualité[16], mais un déploiement plus important serait souhaitable. D'autant qu'en ces temps postmodernes la France pourrait de nouveau s'enorgueillir de son passé sans risque de décalage : les polices de Roger Excoffon déchaînent, aux Pays-Bas et en Angleterre notamment, l'enthousiasme des jeunes typographes. Côté culture graphique, sinon artistique, le déficit touche en réalité, on le sait, la sphère sociale tout entière et l'éducation doit dépasser le strict périmètre pédagogique : expositions, conférences ou publications, qu'assurent un nombre croissant d'écoles, sont autant d'occasions de diffusion du design graphique auprès du public. Les partenariats également, qui multiplient les liens avec l'extérieur et confrontent les étudiants à une échelle de travail professionnelle. Peu présent à l'université, l'enseignement de l'histoire de la discipline peut trouver un terrain de développement favorable. Les 3e cycles, qui restent à inventer dans le nouveau cadre européen, et que préfigurent aujourd'hui quelques post-diplômes spécialisés[17], susciteront des recherches de nature à élargir le champ de connaissance et de réflexion.

Forget All the Rules About Graphic Design. Including the Ones in this Book[18], disait Bob Gill. Le conseil s'appliquerait aussi bien à l'activité pédagogique elle-même, dont il ne nous resterait qu'à définir les

15 John Maeda, *Code de création*, traduit de l'anglais par J.-F. Allain, Paris, Thames & Hudson, 2004, p. 230.
16 Un nouveau post-diplôme avec cette dominante est proposé depuis 2007 par l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, « Systèmes graphiques, typographie et langage », et, depuis 2008, l'École nationale supérieure des arts décoratifs offre une formation spécialisée au sein de l'entité dédiée à la recherche EnsadLab.
17 Outre les deux écoles citées à la note précédente, l'École supérieure d'art et de design de Saint-Étienne propose un post-diplôme « Design et recherche » qui peut concerner, en fonction de la demande des étudiants, des projets de design graphique.
18 Bob Gill, *Forget All the Rules About Graphic Design. Including the Ones in this Book*, New York, Watson-Guptill Publications, 1981. Je remercie Philippe Millot de m'avoir indiqué cet ouvrage.

règles – en examinant collectivement les solutions adoptées chez nous comme chez nos voisins – afin de pouvoir les abandonner ensuite. Construire tout d'abord un modèle, puis l'oublier, pour inventer un nouvel enseignement du design graphique et, pourquoi pas ? faire école à notre tour.

Affiche de l'exposition
« 1. Werksatz »
de Franz Erhard Walther,
CAC Brétigny, 2008,
56,5 × 84 cm

Paru dans la revue
Marie Louise, n° 3, 2006.

Graphisme d'inutilité ludique (Pourquoi j'aime le travail de Vier5)

CLASSIQUE EXPÉRIMENTAL

Vingt-quatre pages agrafées devraient suffire à la rédaction de ce texte. Depuis longtemps déjà je n'écris plus à la main, ou presque plus, mais les grilles bizarres des cahiers de Vier5 m'ont invitée à changer mes habitudes. Ici j'ai choisi le cahier rouge, dont les pages blanches sont rayées, en oblique, de lignes écarlates disposées à intervalles réguliers. Rien à voir avec les carreaux habituels, dont le réseau, uniforme et discret, fait resurgir des souvenirs scolaires plus ou moins heureux. L'expérience est très différente. Complètement nouvelle. Voilà ce qui m'intéresse chez Vier5.

Depuis sa création en 2002, ce tandem est parisien. Après leurs études à Offenbach puis plusieurs années passées à Francfort, Marco Fiedler et Achim Reichert choisissent en effet de quitter l'Allemagne et, entre différentes capitales européennes, élisent Paris pour deux raisons : la désaffection d'une jeune génération d'artistes plus attirée par Londres, Berlin et New York – Vier5 se caractérise par son excentricité – et l'importance qu'y joue la mode, à laquelle le duo dédie son magazine, *Fairy Tale* (quatre numéros par an). La posture de Vier5 est inhabituelle : qu'il s'agisse de concevoir un vaste programme d'identité visuelle et de signalétique pour le musée du Design de Francfort (Museum für AngewandteKunst Frankfurt), d'assurer l'ensemble de la communication graphique du Centre d'art de Brétigny-sur-Orge (CAC Brétigny), ou de répondre à des commandes ponctuelles, une dimension artistique vient toujours, à des niveaux divers, orienter les propositions et produire des résultats inattendus.

L'héritage moderniste du studio ne fait aucun doute, et se voit même revendiqué : sur son site Internet, Vier5 précise en guise d'introduction que son travail est « fondé sur une notion classique du design » (« classique » s'appliquant, dans ce contexte, à la tradition instaurée par le XXe siècle). Un article de Vier5 intitulé « Regardez en avant, jamais en arrière. Un point de vue sur la typographie

3

moderne »[1] éclaire la façon dont Fiedler et Reichert se situent par rapport aux enseignements des pionniers du graphisme. Différents thèmes traités dans des textes fondateurs des années 1920, dus à Jan Tschichold, à El Lissitzky ou à Karel Teige, sont ainsi repris (de la rupture avec le passé au choix de l'abstraction en passant par l'engagement social). Le traitement du texte, à la façon d'un manifeste, fait lui-même acte d'allégeance aux avant-gardes du siècle dernier. Cependant, pour Vier5, après le psychédélisme, Neville Brody, *Emigre*, David Carson ou M/M, la lisibilité ne constitue plus l'enjeu majeur de la création de caractères qui doit en revanche s'adapter aux exigences présentes. Impensable, estime Vier5, de dessiner des alphabets adaptés de modèles anciens, ou d'exploiter des caractères qui ne seraient pas contemporains. En revanche, les arts de la rue, les inscriptions vernaculaires et tout ce qui compose la culture d'aujourd'hui viennent nourrir les recherches du studio, dans une optique prospective. Fiedler et Reichert militent pour une perception élargie de la typographie et une transformation du regard qui motivent la dynamique expérimentale de leur travail.

MULTIPLE ORIGINAL

La position particulière de Vier5 suppose un véritable engagement de la part des clients. Ainsi Pierre Bal-Blanc, directeur du CAC Brétigny, considère-t-il, depuis les débuts de leur collaboration en 2002, la production des graphistes comme partie intégrante de l'offre artistique du Centre. La liberté laissée à Fiedler et Reichert leur permet de développer un travail sans équivalent. Exploration des extrêmes : le poster pour l'exposition « Involution » (2005) est imprimé dans des teintes fluorescentes en pourcentage si faible que l'on en distingue à peine les éléments, tandis que celui de « La Monnaie vivante » (2006) offre une image chargée et bigarrée, la même affiche ayant été réutilisée pour trois événements consécutifs, par adjonction de nouvelles informations. Le processus créatif inclut des accidents qui modifient de façon aléatoire l'apparence des objets. Les plis du carton d'invitation pour la programmation en trois temps de l'hiver 2006 ont altéré la surface, créant des scarifications dans la pellicule colorée. L'affiche « Involution » était envoyée par la poste

[1] « Look Forward, Never Back. A View on Modern Typography », dans Hitoshi Mitomi (dir.), *New Typography with Fonts Samples*, Tokyo, Pie Books, 2005, p. 6-7.

b

c

a - CAC Brétigny, enveloppes

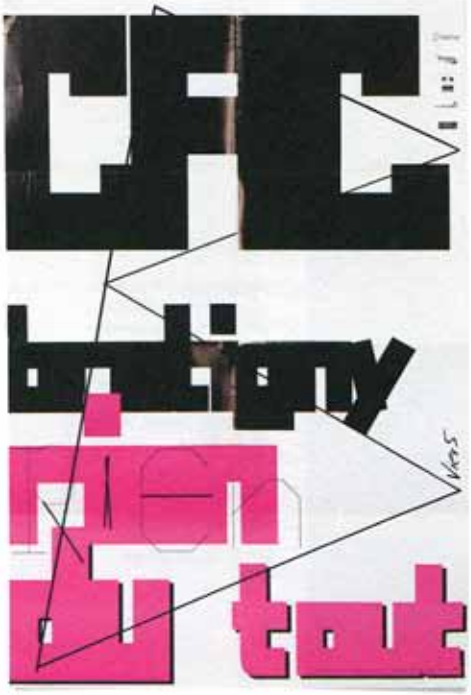
b - *Fairy Tale*, « New Beauty », 2004, 23 × 33 cm, couverture

Fairy Tale, « Pure Fashion », 2006, 23 × 33 cm, couverture

c - *David Lamelas, Films 1969-1972*, CAC Brétigny/BDV (Bureau des vidéos), 2006, 18 × 12 cm, couverture et double page du livret

d - Affiche de la programmation hiver 2006 (1), exposition « Rien du tout », CAC Brétigny, 2006, 56,5 × 84 cm

e - Affiche de la programmation hiver 2006 (3), exposition « La Monnaie vivante », CAC Brétigny, 56,5 × 84 cm



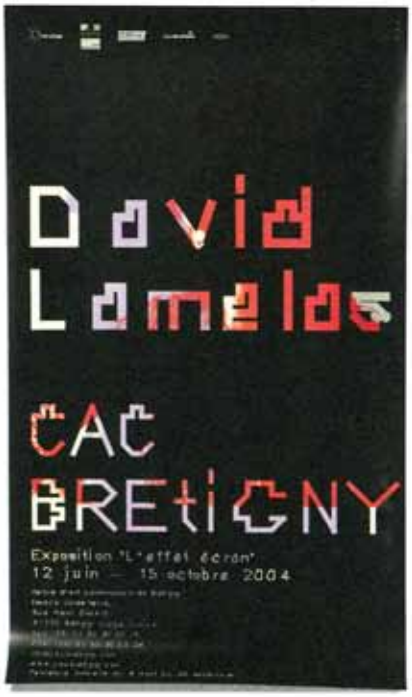
d

e

a

b

c



d

a · Affiche de l'exposition « The Void » de R&Sie(n), CAC Brétigny, automne 2006, 56,5 × 84 cm

b · Affiche de l'exposition « Here or Elsewhere » de Roman Ondak, 2006, 59,5 × 84 cm

c · Affiche de l'exposition « The Technocrat/The Feeder » de l'Atelier van Lieshout, CAC Brétigny, 2003, 56,5 × 84 cm

d · Affiche de l'exposition « L'effet écran » de David Lamelas, CAC Brétigny, 2004, 48,2 × 84 cm

pliée en huit, et collée de telle sorte qu'on ne puisse l'ouvrir sans arracher le papier ; la déchirure (écho subtil au thème de l'exposition), aux contours chaque fois différents, transformait le multiple en pièce unique. Dans l'affiche « Roman Ondak » (automne 2006), la superposition de cinq couches successives de texte, chacune disposée perpendiculairement à la précédente, produit un effet de tissage, la dernière livrant le titre de la manifestation à l'aide de grandes capitales maladroites. Mais si précisément celles-ci rappellent des lettres tracées à la main, il s'agit ici d'un simulacre. Là encore Vier5 se joue des distinctions entre original et reproduction avec la mise au point de polices imitant l'écriture manuelle et qui leur servent, entre autres, à signer d'un faux paraphe, parfois monumental, certains de leurs travaux – affiche, mise en pages, exposition. Pour brouiller plus encore les cartes, l'apparition du nom de Vier5 adopte des formes chaque fois différentes, ces variations interdisant l'assimilation de la signature à une quelconque marque d'authentification, que seule une répétition à l'identique permettrait d'identifier comme telle.

PROVISOIRE DÉFINITIF

Lors de la présentation du travail de Vier5 dans l'exposition « La Force de l'art » au Grand Palais (printemps 2006), des palettes trouvées sur place, et restées là par hasard après le montage d'un espace voisin, vinrent s'ajouter à la grille murale initialement prévue pour compléter le dispositif. D'abord utilisées comme table de fortune afin d'y poser les affiches en instance d'accrochage, ces palettes, dont les planches entrecroisées révélaient un motif analogue à celui qui se dessinait sur la cimaise, conservèrent leur place, et leur rôle de support, dans la disposition définitive.

À une échelle tout autre, l'identité visuelle du Museum für AngewandteKunst de Francfort procède d'une démarche semblable. Après une phase préliminaire en 2004-2005, développant un système d'orientation et d'identification éphémère qui permettait, à partir de scotch d'emballage et d'inscriptions au marqueur, de tester les besoins auprès des usagers, la proposition finale intègre, par divers artifices, la trace d'un processus et souligne la dimension transitoire des signes. Le logo reprend l'aspect chaotique du ruban coupé et collé sans soin et des informations griffonnées à la hâte, dédouble certaines lettres, en occulte d'autres, L'ensemble suggère des essais, des reprises, des corrections. Le caractère exploité, la fonte 0125a plotter dessinée par Wolfgang Breuer, et celui qui en dérive, créé cette fois par Vier5 pour l'ensemble de la communication et intitulé 025a plotter-50, offrent eux-mêmes des irrégularités : les courbes du *e*, du *a* ou le jambage du *g* semblent déformés à la suite d'un choc, produisant l'effet d'une écriture tremblée, ou saccadée. C'est une affiche sur laquelle une phrase manuscrite, proche du langage parlé, est imprimée (« Please visit our fabulous library »), qui tient lieu d'enseigne à la bibliothèque.

a

b

c

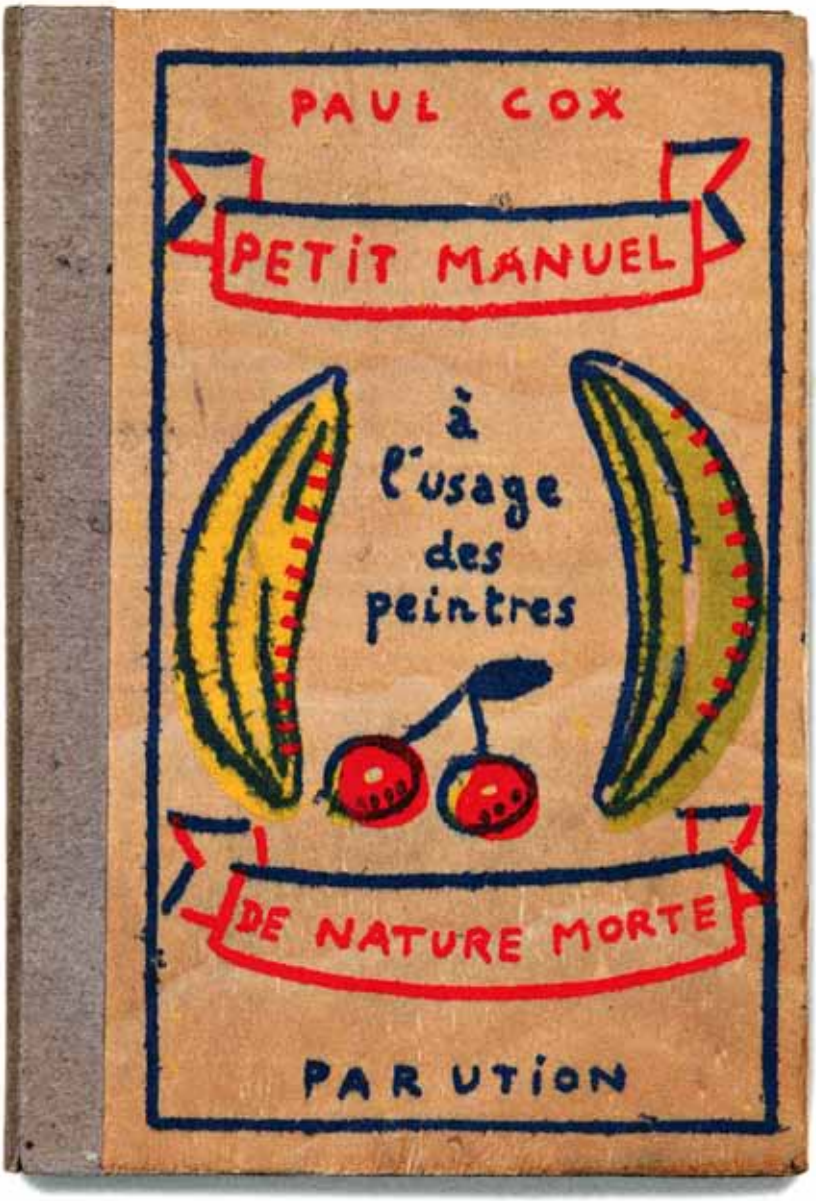
a · Signalétique (logotype), Francfort, Museum für AngewandteKunst Frankfurt, 2005

b · Signalétique provisoire, Francfort, Museum für AngewandteKunst Frankfurt, 2004-2005

c · Affiche, Francfort, Museum für AngewandteKunst Frankfurt, 2005

En vertu d'une sage analyse du passé et d'une lucide vision du futur, la pérennité semble une valeur quelque peu désuète dans le domaine des identités muséales. Depuis les années 1990, divers graphistes ont ainsi élaboré des systèmes évolutifs, composites ou réappropriables : évoquons la signature déformable à l'infini créée en 1993 par Bruce Mau pour le NAI (Netherlands Architecture Institute) ou les éléments fournis par M/M (Paris) au Palais de Tokyo lors de son ouverture en 2001, laissant à chaque utilisateur la liberté de les combiner selon ses besoins, ou encore le principe de la « boîte à outils » défendu par Ruedi Baur, solutions alternatives aux chartes autoritaires de l'univers *Corporate*. Vier5 renverse en quelque sorte la question, prenant la précarité de la communication visuelle pour sujet d'une identité durable et sophistiquée – emblématisée par ce logo accidenté, complexe et raffiné.

L'économie des moyens n'entre pas dans les préoccupations de Vier5. Les signatures ironiquement surdimensionnées affirment une posture à rebours de l'image du designer effacé. Vier5 défend sa liberté, le luxe de créer trois posters pour une exposition, la fantaisie d'imprimer une image invisible, de concevoir des polices de caractères qui ne ressemblent à rien, le plaisir de se laisser surprendre. Ce qui n'exclut ni l'exigence professionnelle ni la prise en compte des besoins du public. En ces temps difficiles, il se pourrait que l'utilité passe par la futilité. La prochaine fois j'écrirai dans le cahier jaune, où les lignes dessinent des escaliers.



Petit manuel à l'usage des peintres de nature morte, Paris, Parution, 1988, 10 × 15 cm, couverture

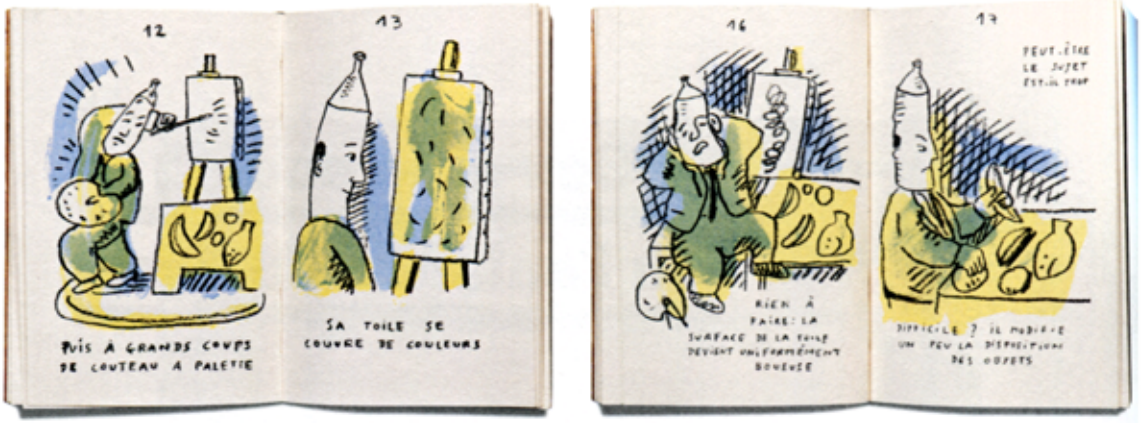
Paru dans l'ouvrage
CoxCodex, Paul Cox (dir.), Paris, Seuil, 2004.

Cox et le codex, ou l'enfance du livre

Il tient dans ma main : je peux le saisir par exemple en plaçant le pouce sur son dos et les autres doigts sur sa tranche (je peux également, pour une meilleure prise, adopter cette position tout en maintenant l'index sur sa tranche de tête, ou encore l'auriculaire sur sa tranche de queue). Du reste, les premiers mots de son titre désignent sa qualité de « petit manuel ». La couverture est en bois. Le carton, plus couramment utilisé, offrirait des caractéristiques analogues en termes de rigidité, d'épaisseur ou de poids. Mais le bois procure au livre une apparence spéciale, les deux planchettes qui protègent les trente-deux pages de l'ouvrage (imprimées sur un vélin assez épais) restant nues sur leurs faces externes. Les divers motifs et inscriptions, rouges, bleus et jaunes, laissent ce fond brut largement visible : on distingue bien les lignes du bois, l'irrégularité de sa coloration naturelle et les légères aspérités dont le ponçage n'eut pas tout à fait raison. Le contact physique avec ce petit volume constitue une expérience différente de celle que nous répétons sans y prendre garde avec le tout-venant de l'édition, d'autant que la singularité du support ne se mesure pas seulement au toucher, mais également à l'ouïe : le frottement, le frôlement même, des doigts sur la couverture produit un son inattendu. Sans connaître la structure interne du matériau en question, je le devine composite : il sonne creux.

DÉVORER LE LIVRE

Ce sont des morceaux de cagette qui forment ainsi les plats de cette reliure rustique, et l'illustration de bananes et cerises associée au titre – *Petit Manuel à l'usage des peintres de nature morte* – suggère la logique d'un tel choix. Le dos du livre et les gardes sont quant à eux constitués de ce papier bleu, légèrement violacé et de texture un peu rugueuse, qui tapisse les cagettes afin d'amortir les chocs pour les fruits et légumes qu'on y range. Le livre traite précisément de denrées acquises au marché (fruits, légumes, poisson) et destinées à fournir



Petit Manuel à l'usage des peintres de nature morte, Paris, Parution, 1988, 10 × 15 cm, doubles pages

au peintre un modèle : le lien entre l'enveloppe matérielle et son contenu apparaît sans équivoque.

La relation symbolique établie entre les composants physiques de l'ouvrage et le sujet qu'il aborde retient d'autant plus l'attention qu'elle se construit autour de l'une des grandes métaphores attachées au livre, la métaphore alimentaire. Mais précisons d'abord qu'il est question, dans ce petit manuel, de peinture, et que l'opération culinaire qui s'y trouve rapportée – la réduction par l'artiste, à l'aide d'une râpe, des divers éléments de la nature morte afin de « simplifier le motif » – est une cuisine de peintre. Sans s'attarder sur les échanges – ô combien riches – du fourneau et du pinceau, on notera cependant la nature du résultat en question : une mixture crue, une sorte de salade qui trouvera place dans un compotier. Inspiré par Willem De Kooning, qui classait ses pairs en deux catégories, les uns portés selon lui sur le ragoût et les autres sur le bouillon Kub, Jean-Claude Lebensztejn s'est interrogé sur cette taxinomie qui, dans l'art moderne, oppose « l'art du mitonné et l'art du concentré[1] ». Or M. Tube, le héros de cette histoire, ne se trouve assurément ni du côté du mitonné ni du côté du concentré, mais du râpé et du mélangé : en un mot, de l'enfance. (Si la préparation de M. Tube évoque le repas des bébés, le détail de la préparation – sole, bananes, tomates – rappelle aussi ces combinaisons répugnantes qu'imaginent avec allégresse les petits, à la recherche, par la surenchère verbale, du comble de l'immangeable et de l'infect.)

Revenons au livre-nourriture, à cette métaphore dont le manuel et sa couverture-cagette proposent une manière d'illustration. (Une autre publication de Paul Cox exploite également cette veine alimentaire : *Krolik Is Hungry* – un lapin affamé s'inquiète de la pousse trop lente des carottes et se rend sur l'autre hémisphère dans l'espoir de les cueillir plus tôt par l'autre bout : la dynamique du récit, anglo-japonais et réversible, accompagne la gourmandise du héros.) Dans un passage bien connu, Marcel Proust compare (parmi d'autres

[1] Jean-Claude Lebensztejn, « Brouillon kubique », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 61, automne 1997, p. 5-19.

analogies) l'œuvre littéraire à la création gastronomique : « Ne ferais-je pas mon livre, dit le narrateur, de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois, et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée[2] ? » À chacun sa référence : Paul Shepheard, auteur d'un récent essai sur l'architecture, a élaboré son ouvrage, dit-il, à la manière d'un « club-sandwich », précisant qu'il entend par là le véritable « repas en kit » agrémenté de ketchup et autres condiments que l'on sert à Houston, Texas[3]. Notons que Grimod de La Reynière, à l'inverse, appelait « bibliothèque » une collection de jambons, et l'image proposée en frontispice de son premier *Almanach des gourmands* (1803), intitulée « Bibliothèque d'un gourmand du XIXe siècle », présente un meuble dont les rayonnages sont garnis de provisions de bouche, classées par genre[4]. Nous savourons les livres qui nous plaisent et dévorons ceux qui nous passionnent : manger le livre, tel serait l'acte symbolique auquel inviterait la tradition judéo-chrétienne. En atteste la vision d'Ézéchiel, à qui Iahvé présente, avant de le lui mettre dans la bouche, un rouleau « rédigé sur la face et au revers », rouleau dont le goût s'avère doux « comme du miel[5] ». L'apprentissage de la lecture commencerait, dans certaines communautés de culture talmudique, par un rituel invitant le jeune élève à lécher le miel recouvrant des lettres tracées sur une tablette ou, dans d'autres cas, à manger des gâteaux confectionnés en forme de lettres[6]. L'ouvrage *Roti-cochon ou Méthode très facile pour bien apprendre les enfants à lire*, imprimé à Dijon entre 1689 et 1704, et destiné à la formation de la jeunesse bourguignonne, permet de vérifier la permanence de cette alliance de la lecture et de la nourriture : la plupart des courtes phrases contenues dans l'opuscule disent le plaisir de la chère : des cailles et perdrix « qui ouvrent l'appétit » aux pommes et poires « bonnes avec force sucre[7] ». Et cela nous ramène à l'enfance.

LA COULEUR EN NOIR ET BLANC

Ainsi que *Roti-cochon*, le *Petit Manuel à l'usage des peintres de nature morte* se présente comme un ouvrage pédagogique : la couverture bigarrée, l'illustration naïve qui orne celle-ci et le tracé des lettres légèrement maladroit semblent viser, selon un principe de séduction mimétique, un public en bas âge. Cependant la fragilité de ce mince fascicule qui porte la trace d'une fabrication artisanale dément, de même que la fable qu'il contient, cette destination. Le colophon indique que les cinq cents exemplaires furent « coloriés au pochoir ». Une telle pratique, à laquelle les techniques modernes d'impression permettent depuis plusieurs siècles d'échapper, rappelle les exercices des futuristes russes au début du XXe siècle, et dénote la même volonté de retour à un état premier du livre. La mise en couleur manuelle, à l'aide de pochoirs, de pages préalablement imprimées renvoie en effet au temps des incunables, lorsque la nouvelle technique de reproduction typographique entraîna une nécessaire

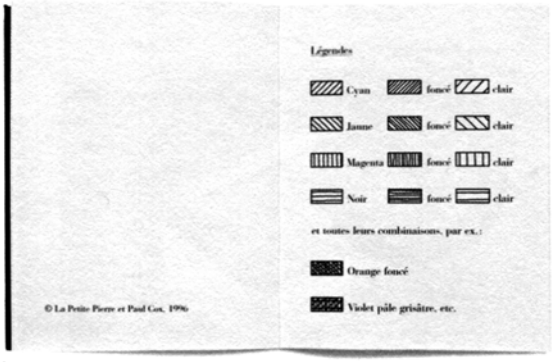
2 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1959, p. 1035.
3 Paul Shepheard, *Artificial Love. A Story of Machines and Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, p. VII.
4 Cité par Jean-Claude Lebensztejn, art. cité, p. 14.
5 « Ézéchiel », II et III, *Ancien Testament*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, II, 1977, p. 440-441.
6 Gérard Haddad, *Manger le livre. Rites alimentaires et fonction paternelle* [1984], Paris, Hachette, 1998, p. 93-94.
7 *Roti-cochon ou Méthode très facile pour bien apprendre les enfants à lire* [vers 1700], Fontfroide, Fata Morgana, 2000.

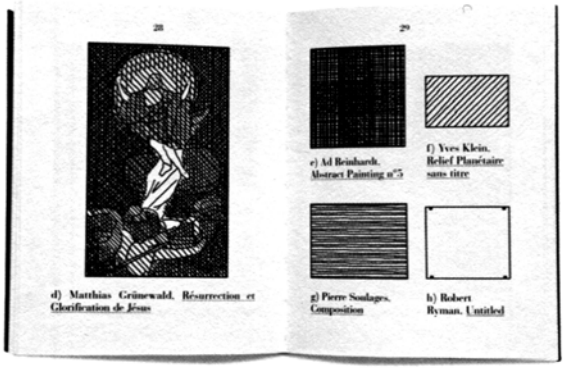
a

adaptation des techniques de l'enluminure. L'illustration consistait alors en images xylographiques, caractérisées par un trait souvent grossier délimitant les figures que la couleur venait ensuite habiller. Même imprimés en offset et en quadrichromie, certains ouvrages de Cox – *Mon amour* en apporte un exemple – conservent ce souvenir de la gravure sur bois dissociant les lignes de contour des effets colorés. L'enfance du livre, donc. Enfance qui connut, à la fin du XVIIe siècle, une étape importante avec l'encrage *à la poupée* (je ne résiste pas à souligner ce réjouissant hasard lexical), permettant une forme d'estampe polychrome, avant l'invention de la gravure en couleurs par Jacob Christoph Le Blon dans le premier quart du siècle suivant[8].

Aux débuts de l'imprimerie, on s'efforçait donc de faire ressembler les bois gravés aux enluminures des manuscrits. Mais vers 1530, cette habitude s'estompant et aucun procédé mécanique ne venant prendre le relais, la question se posa en des termes nouveaux : comment faire de la couleur en noir et blanc[9] ? C'est exactement la problématique à laquelle se confronte *L'Art de la couleur*, petit ouvrage de trente-cinq pages imprimé en noir sur papier blanc. Si l'auteur retourne ainsi à l'aube du livre moderne, ses couleurs sont cependant celles d'aujourd'hui, celles du prisme de Newton et de l'impression en quadrichromie : cyan, jaune, magenta et noir. Le code

[8] Voir Florian Rodari (dir.), *Anatomie de l'estampe en couleurs. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris/Lausanne, Bibliothèque nationale de France/musée olympique, 1996.
[9] Voir Michel Pastoureau, « La couleur en noir et blanc (XVe-XVIIIe siècle) », *Le Livre et l'historien. Études offertes en l'honneur du professeur Henri-Jean Martin*, Genève, Librairie Droz, 1997, p. 197-213.





b

a·*Mon amour*, Paris, Gallimard-Le Sourire qui mord, 1992, 16,7 × 12,6 cm, doubles pages

b·*L'Art de la couleur*, Bruxelles, La Petite Pierre, 1996, 11 × 14 cm, doubles pages

adopté exploite les hachures, horizontales, verticales ou obliques afin de signifier les diverses teintes, dont l'intensité se voit indiquée par l'espacement plus ou moins grand entre les lignes. Ce système évoque, sans le reproduire, celui qui finit par s'instituer au XVIIe siècle, après de nombreux tâtonnements, dans diverses sciences et en particulier dans l'héraldique. D'une irréprochable rigueur, l'exposé combine la théorie et les exemples pratiques. Comme le manuel déjà cité, il affiche une intention pédagogique. Le quatrième chapitre, « La couleur en art en neuf exemples », s'attaque à quelques monuments de la peinture, d'époques variées, et vérifie la capacité du code à traduire un panneau peint de Matthias Grünewald aussi bien qu'une toile de Mark Rothko. Point de héros ici, ni de fable, mais des faits indiscutables et un énoncé anonyme, à la mesure de l'universalité du sujet traité. On remarque cependant que les hachures produisent un résultat analogue à la râpe de M. Tube : une simplification du motif, une réduction. Et l'on notera la proximité, au registre alimentaire, du haché et du râpé.

MIROIR DU MONDE

En adoptant la contrainte anachronique de la couleur en noir et blanc, cet ouvrage utilise pourtant les facilités de la typographie moderne : le texte est composé dans un caractère classique à empattement. Dans bien d'autres de ses livres Cox trace lui-même le texte à la main, selon les cas en écriture cursive, en script ou encore en capitales, faisant resurgir une pratique d'avant Gutenberg. Il ne s'agit pourtant pas d'un effet de nostalgie bibliophilique, et l'on observe souvent un recours à des moyens fort éloignés des canons de l'« art du livre » (comme le choix de certaines reliures le prouve : Wiro [fausse spirale métallique] pour *Le Livre le plus long* et pour *Cependant,* ou système du classeur à levier pour « l'œuvre romanesque » aux cent dix titres différents). On assiste plutôt à l'évocation du passé du livre et de son histoire à travers un faisceau de discrètes réminiscences, introduites souvent sur le mode facétieux. Parmi les titres qui composent la bibliographie de Cox, plusieurs empruntent ainsi – en apparence –

à des formes traditionnelles, didactiques ou non. On note la présence, outre le *Petit Manuel* et *L'Art de la couleur* (qui ressortirait plutôt à la catégorie du traité), de plusieurs abécédaires, d'un florilège (purement visuel, entendu au sens étymologique de « collection » : *Ces quelques fleurs*), et d'une encyclopédie, *Histoire de l'art* (conte à rebondissements qui pourrait décevoir le lecteur studieux cherchant à s'instruire). Enfin deux œuvres s'intitulent *Encyclopédie des mouvements artistiques*, mais n'adoptent pourtant du codex que son aspect extérieur. Les abécédaires de Cox, contrairement aux lois du genre, ne s'appuient pas toujours sur un répertoire figuratif favorisant l'exercice mnémotechnique. Une lettre est en principe, dans un alphabet illustré, représentée par un objet soit en vertu d'une analogie formelle entre celui-ci et le dessin de la lettre (une échelle pour le A), soit parce que le mot désignant cet objet commence par la lettre en question (une brouette pour le B). Cox retient ce dernier principe et choisit pour le C « chat » (dans *Animaux*), ou pour le D « doigt » (dans *26 Choses utiles*), mais aucune image de chat ni de doigt n'apparaît, la création d'un nouveau code permettant de traduire le mot grâce à un assemblage abstrait de formes colorées. Les compositions apparaissent ainsi comme des icônes d'un nouveau style, dont la fonctionnalité peut sembler aussi énigmatique que celle de certaines images transmises à travers l'héritage des arts de la mémoire. Frances Yates rapporte ainsi, en soulignant la complication du procédé fondé pourtant sur une idée qu'elle qualifie d'« enfantine », comment Rosselius « propose de se rappeler le mot AER grâce aux images d'un Âne, d'un Éléphant et d'un Rhinocéros[10] ». Les abécédaires de Cox, recueils d'étranges créations plastiques, produisent un effet analogue.

Le recours à des formes bibliographiques éprouvées s'accompagne d'un intérêt pour les répertoires du patrimoine collectif – conte de fées (*Histoire de l'art*) ou discours amoureux (*Mon amour*) ; *Les Aventures d'Archibald le koala* sont construites sur le modèle de celles de Babar et nourries à l'occasion de souvenirs rabelaisiens : chaque

10 Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 1975, p. 133-134.

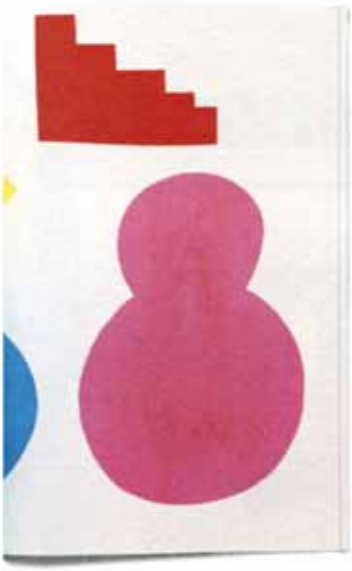
a · *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Franck Bordas, 1999, 30,5 × 20 cm, double page

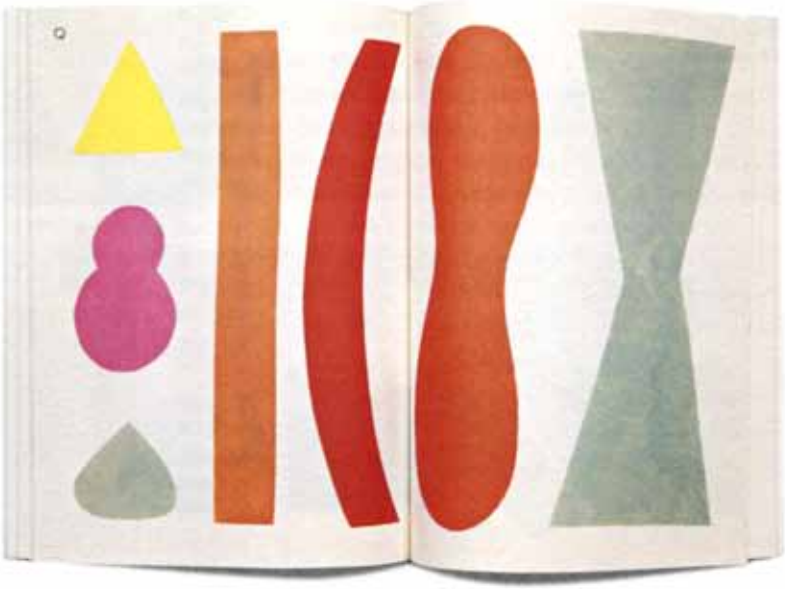
b · *Histoire de l'art*, Paris, Seuil, 1999, 15 × 23,2 cm, couverture et double page

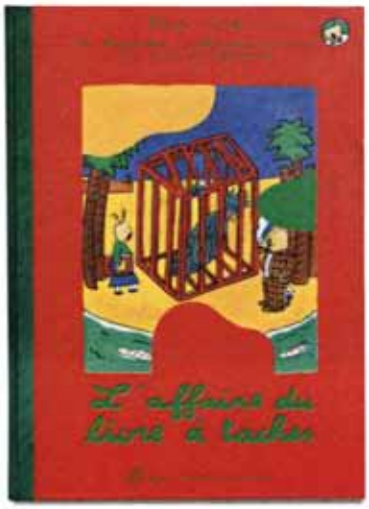
c · *Animaux*, Paris, Seuil, 1997, 27,5 × 38 cm, doubles pages

d · *Les Aventures d'Archibald le koala sur l'île de Rastepappe*, Paris, Parution, 1987-1988 et Albin Michel Jeunesse, 1991-1995, 28 × 37 cm, couverture et double page

b







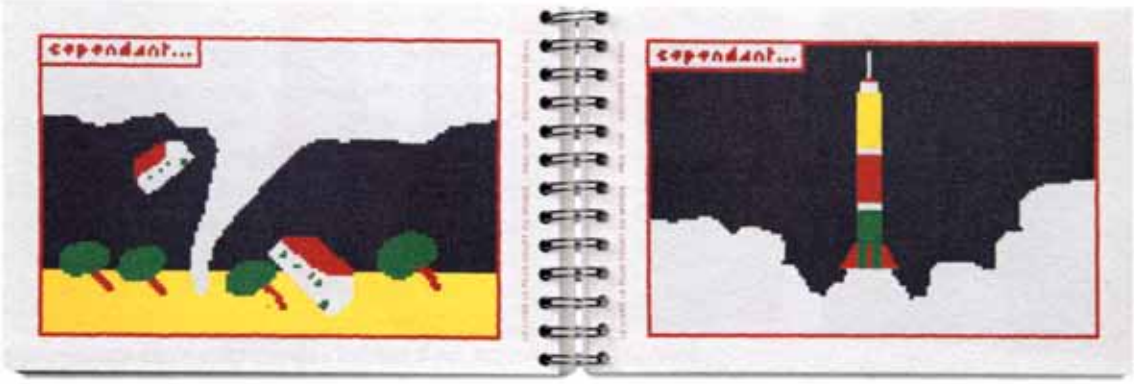
d

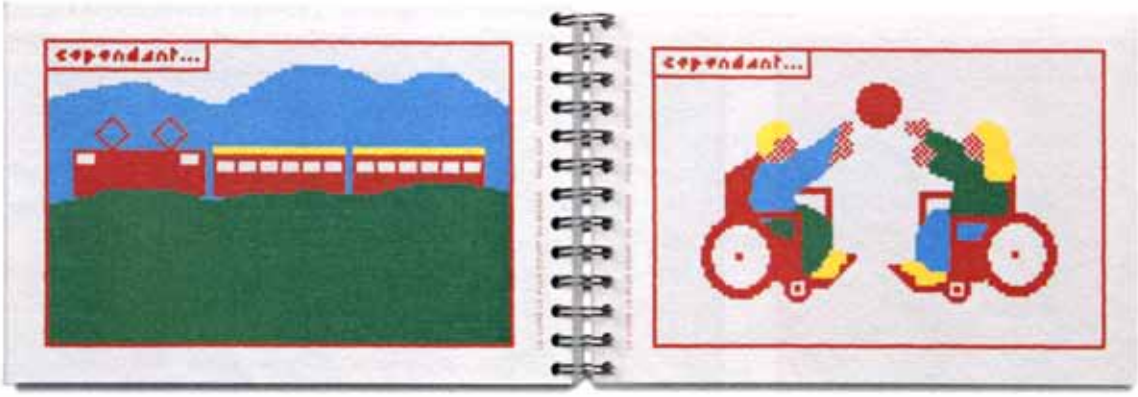
a

a - *Le Livre le plus long*, Paris, Les Trois Ourses, 2002, 9 × 8,5 cm, couverture et doubles pages

b - *Cependant... Le livre le plus court du monde*, Paris, Seuil, 2002, 26 × 16,8 cm, couverture et doubles pages

b





livre, à sa façon, affirme son ancrage dans un fonds universel. *Le Livre le plus long* et *Cependant* portent cette ambition dans leur sujet même, traité dans les deux cas de façon strictement visuelle (aucun texte n'y figure). Le premier reproduit en effet, dans la succession de ses pages, la course quotidienne du soleil. L'absence de couverture justifie sa qualité de « livre le plus long » puisque rien n'indique au lecteur le début ni la fin du livre, et sa consultation peut ainsi se prolonger indéfiniment, comme la répétition des jours au fil du temps [11]. Le second propose une sorte de vision en coupe des activités à la surface de la terre, l'ensemble des pages saisissant la variété de celles-ci dans le même instant. Chaque page est comme une fenêtre ouverte par la Belle dans le palais de la Bête, comme la dernière des fenêtres surtout, qui lui fournissait « un moyen sûr pour apprendre tout ce qui se faisait dans le monde ». Ce qu'elle voyait lui parvenait par des reflets, assurant la simultanéité du spectacle : « La scène était amusante et diversifiée de toutes sortes de façons. C'était quelquefois une fameuse ambassade qu'elle voyait, un mariage illustre, ou quelques révolutions intéressantes [12]. » On associe d'autant plus volontiers *Cependant* à cette anticipation féerique, au XVIIIe siècle, de la télévision en direct, que l'apparence des illustrations, formées à partir d'un système de points colorés, ne peut manquer d'évoquer un écran cathodique primitif. L'absence de couverture s'oppose ici à toute idée de progression linéaire, et invite à ouvrir le volume n'importe où, à le consulter dans n'importe quel ordre. Le sol quelque part se soulève, renversant les maisons, cependant qu'une femme cueille des bananes, qu'un homme se fait soigner les dents, qu'un gâteau attend que l'on souffle ses huit bougies. Une souris est sur le point de se faire prendre au piège, deux handicapés jouent au ballon dans leur fauteuil roulant, quelqu'un lit le journal : ainsi va le monde, dans le miroir du livre.

11 Il s'agit d'un hommage au designer et artiste Bruno Munari, cher à Cox.
12 Mme de Villeneuve, *La Belle et la Bête* [1764], Paris, Le Promeneur, 1996, p. 62.

The Spinoza Monument (a document), Paris, Point d'ironie, 2001, 30,6 × 43 cm, couverture

Paru dans la revue
Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n° 72,
été 2000.

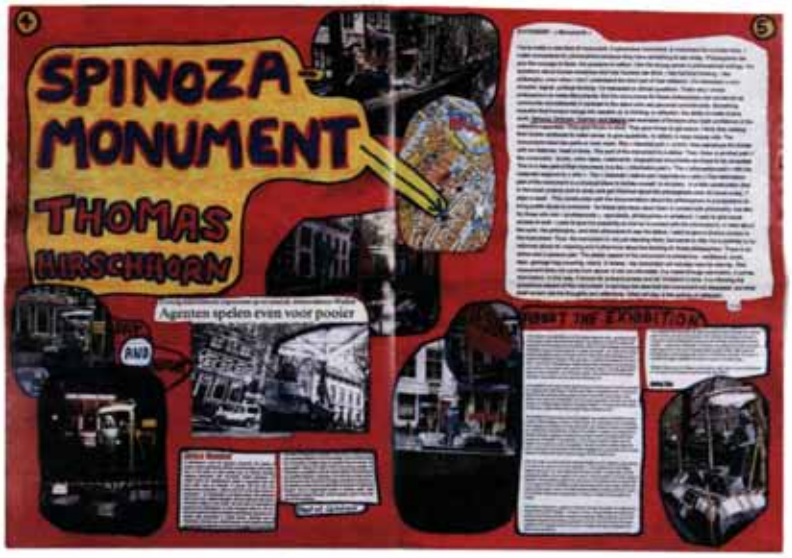
Relier le monde

Thomas Hirschhorn et l'imprimé

Pour qualifier le travail de Thomas Hirschhorn, on parlera plutôt de sculpture. C'est en tout cas ce que lui-même préconise, bannissant avec véhémence le terme « installation ». Il suggère aussi l'emploi du mot *display* afin de désigner la manière dont il organise dans l'espace les éléments constitutifs de ses œuvres. *Display* connote pour Hirschhorn un mode de présentation lié au monde commercial, notamment celui de la vitrine[1]. Dans son acception française, qualifiant à la fois le contenant et le contenu, la vitrine a du reste servi d'inspiration directe à plusieurs œuvres de Hirschhorn entre 1995 et 2000[2] ; celles-ci consistent en une structure légère de bois, de bâche translucide et de Plexiglas, bâtie par ses soins, qui abrite des objets exposés au regard à travers des ouvertures dans les parois. C'est le cas de *Lascaux III*, participation de l'artiste à l'exposition « Shopping » organisée à Bordeaux en 1995, de *Skulptur-Sortier-Station* produite à l'occasion du « Skulptur Projekte » de Münster en 1997 et acquise par le Centre Pompidou - Musée national d'art moderne en 1999, ou encore de *Very Derivated Products*, contribution de Hirschhorn à l'exposition « Premises » au Guggenheim Museum en 1999 à New York. Le travail de Hirschhorn a débuté dans des cahiers, dont les pages lui offraient un support pour des collages ; des photos découpées dans la presse s'y voyaient juxtaposées, détourées, retouchées, partiellement recouvertes, modifiées par des aplats de couleur, reliées entre elles par des traits de pinceau, commentées par de courtes mentions manuscrites tracées à l'encre en grosses lettres noires. Ces travaux gagnèrent progressivement du relief, notamment par l'introduction d'éléments doués d'une épaisseur croissante, jusqu'à compromettre la fermeture des cahiers. Les collages quittèrent alors ce cadre, devenu inadapté, au profit de panneaux autonomes de bois ou de carton. Très vite, ces panneaux firent eux-mêmes l'objet d'agencements par groupes au mur ou au sol, dont la surface se substitua ainsi à celle des pages de cahier. Le choix du terme *layout* témoigne de ce passage de la mise en pages

1 « J'ai horreur du mot ‹ installation ›, j'utilise *display* pour décrire mon travail. J'aime le lien direct avec l'usage commercial de ce terme : les *window displays*. Comme on parle de *window displays* pour les vitrines de magasins new-yorkais que Warhol et Rauschenberg réalisèrent à leurs débuts », dans « Striving to Be Stupid », entretien avec Alison Gingeras, *London-Catalog Thomas Hirschhorn*, Londres, Chisenhale Gallery, 1998, p. 5. C'est moi qui traduis, comme chaque fois qu'il n'est pas fait d'autre mention.

2 Il serait utile de mettre en perspective, au sein d'une histoire de la vitrine dans l'art du XXe siècle, l'utilisation que fait Hirschhorn de ce mode de présentation. On se contentera ici de relier celle-ci aux pratiques de deux artistes majeurs : Moholy-Nagy, d'une part, qui dans l'illustration de son essai *Abstract of an Artist*, pour témoigner de l'étendue du terrain sur lequel il entendait agir, intégra la photo d'une vitrine qu'il avait réalisée dans les années 1930, dans laquelle des articles de confection masculine se voient soumis à une expérimentation spatiale (László Moholy-Nagy, *Abstract of an Artist* [1944], New York, George Wittenborn, Inc., 1947) ; Joseph Beuys d'autre part – dont Hirschhorn a souvent dit la place qu'il occupe dans son panthéon personnel – qui utilisa quant à lui la vitrine comme dispositif artistique.



3

à la mise en espace : c'est le titre générique d'une série de pièces réalisées par Hirschhorn sur ce principe entre 1994 et 1996, ainsi apparentées aux maquettes que sa formation de graphiste lui avait rendues familières. C'est à partir de cette époque que commencèrent à se confondre chez lui la notion d'œuvre et celle d'exposition, une œuvre devenant un ensemble de pièces accrochées sur une cimaise ou disposées sur une table ou un plancher. Les œuvres se développèrent de la sorte selon des modèles fournis par divers dispositifs rencontrés dans la vie courante, visant la présentation d'un ensemble d'objets à un public – la vitrine en est un exemple.

Le travail de Hirschhorn s'inspire volontiers de pratiques culturelles populaires, dont il rappelle parfois les témoignages fragiles : encadrement bricolé par un anonyme pour donner à une carte postale des allures de toile de maître, sculpture qui s'ignore réalisée par des grévistes pour une manifestation, reproduisant en carton à l'échelle monumentale le sigle de la société qui menace leur emploi, attirail des supporters sportifs (silhouettes de trophée géantes, écharpes...), systèmes d'accrochage des tableaux dans des expositions d'amateurs, autels votifs, etc.

Trois séries de pièces, qui se réfèrent explicitement, dans leur titre, à ce qui leur tient lieu de modèle – les *Autels*, les *Kiosques*, les *Monuments* – sont conçues comme autant d'hommages à une personnalité historique (artiste, philosophe ou écrivain du XXe siècle)[3]. On sait que Schwitters avait dédié à quelques grands hommes ainsi qu'à plusieurs de ses amis diverses « grottes » dans son *Merzbau*, caractérisées par une contribution matérielle de la personne en question, qui participait ainsi à l'œuvre de l'artiste[4]. Les héros de Hirschhorn, pour n'être pas ses amis, n'en sont pas moins des figures dont la pensée et l'œuvre le nourrissent et le soutiennent, et il s'agit

[3] *Autels*, en hommage à Piet Mondrian, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann et Raymond Carver (pièces généralement montrées dans la rue, dans des situations urbaines qualifiées par l'artiste de « non stratégiques »), Bâle, Berlin, Zurich, Hall in Tyrol, Fribourg, Philadelphie, 1997-2000. *Kiosques*, réalisés pour Robert Walser, Otto Freundlich, Ingeborg Bachmann, Emmanuel Bove, Meret Oppenheim, Fernand Léger, Emil Nolde et Lûbov' Popova. Les *Kiosques* – renouvelés tous les six mois pendant quatre ans – répondent à une commande de l'université de Zurich pour le hall d'entrée du nouveau bâtiment abritant le département de recherche en biologie moléculaire, 1999-2002. *Monuments*, dédiés à Spinoza (Amsterdam, 1999), à Deleuze (Avignon, 2000), à Bataille (2002) et à Gramsci.

[4] Toutes les dédicaces n'étaient pas aussi positives (certaines d'entre elles faisaient référence à des événements sociaux ou politiques dramatiques), néanmoins Luther et Goethe comptaient, par exemple, parmi les personnalités auxquelles Schwitters rendit ainsi hommage dans son *Merzbau* (Goethe, dont il disait avoir intégré un os à la sculpture). Nombreux furent ceux à qui il témoigna, à travers une grotte spécifique, son amitié : Mondrian, Arp, Gabo, Richter, El Lissitzky, Malevitch, Mies van der Rohe, Moholy-Nagy et d'autres. À ce sujet, voir notamment *Kurt Schwitters*, Paris, Centre Pompidou, 1994 ; en particulier les articles de Dietmar Elger « L'œuvre d'une vie : les *Merzbau* », p. 140-151, et de Patricia Falguières, « Désœuvrement de Kurt Schwitters », p. 152-159.

a · *The Spinoza Monument (a document)*, Paris, Point d'ironie, 2001, 30,6 × 43 cm, double page

b · *Sans titre* (détail, installation *Artists's Scarves*), Paris, galerie Chantal Crousel, 1999, format déplié : 102 × 71 cm

b

bien de manifester respect et attachement à leur égard[5]. Cette dimension subjective est présente chez lui depuis toujours, notamment sous la forme de nombreuses déclarations à la première personne dans les œuvres (telle « j'aime Robert Walser »). Les parentés, tant processuelles que formelles, du travail de Hirschhorn avec l'entreprise de Schwitters (à qui est dédiée l'une des dix-neuf *Artist's Scarves* [écharpes d'artistes] de 1996) sont nombreuses. Inclusions d'objets, profusion hétérogène et débordement, mais aussi référence à l'actualité sociale et politique, en constituent quelques traits communs, et le façonnage du papier d'aluminium – matériau récurrent chez Hirschhorn – en stalactites, stalagmites, larmes géantes ou longs serpentins enchevêtrés traversant l'espace d'exposition, accentue les allures de *Wunderkammer* schwittersien de ses œuvres[6].
On notera que Hirschhorn, comme Schwitters, pratiqua le graphisme, à ses débuts du moins (après avoir quitté sa Suisse alémanique natale pour s'installer à Paris, il travailla un temps comme jeune recrue du collectif Grapus).

Né en 1957 à Berne, Hirschhorn a suivi le cursus d'une école de design, la Schule für Gestaltung de Zurich. Il s'est assez longtemps défendu de toute prétention artistique, qui lui semblait relever d'une posture par trop naïve. Le format de la brochure ou de l'affiche lui paraissait alors plus adapté à son engagement politique[7]. De cette première époque, où le statut des cahiers évoqués plus haut demeure encore incertain, il reste divers éléments imprimés, comme *Ni blanc ni noir*, document de quarante-quatre pages contre l'apartheid[8], *Spécial anti-Le Pen*[9], ou le fascicule *Exil*[10], tiré à quatre exemplaires, fait de quelques pages tenues par deux agrafes, au dos duquel était posée la question : « Qui croit encore à la communication visuelle ? » Suscitée par une réflexion propre au métier de graphiste qu'il souhaitait à l'époque exercer, cette interrogation n'a plus cours aujourd'hui pour Hirschhorn. Son œuvre artistique, désormais revendiquée comme telle, a rendu pareille formulation obsolète, néanmoins

5 « Les gens qui me donnent matière à réfléchir sur le monde m'impliquent aussi dans ce monde. Ce sont surtout des écrivains et des philosophes qui me procurent ce sentiment, plus rarement des artistes [...]. L'écrivain autrichien Ingeborg Bachmann est quelqu'un que j'aime. J'apprécie ses textes et j'admire sa vie, alors je parle d'amour », dans « A Thousand Words, Thomas Hirschhorn Talks About His *Critical Laboratory* », entretien avec Daniel Birnbaum, *Artforum*, mars 2000, p. 109.
6 Patricia Falguières a longuement analysé cet aspect de l'œuvre de Schwitters dans son texte « Désœuvrement de Kurt Schwitters », art. cité.
7 Thomas Hirschhorn s'explique assez longuement sur ces questions dans « Lettre à Manuel », 3. *Auflage Katalog Thomas Hirschhorn*, Lucerne, 1996, p. 42. Paru pour l'exposition de Thomas Hirschhorn au Kunstlerhaus Bethanien de Berlin en 1995, ce catalogue a ensuite été reproduit et augmenté pour accompagner son exposition au Centre d'art contemporain de Fribourg la même année. Une troisième version enrichie fut enfin éditée à l'occasion de « Thomas Hirschhorn : Tränentisch », au Kunstmuseum de Lucerne en 1996. C'est à cette édition, la plus complète, que nous nous référons.
8 *Ni blanc ni noir*, Paris, Rencontre nationale contre l'apartheid, 1987.
9 *Spécial anti-Le Pen*, Paris, XY, 1990.
10 *Exil*, sans mention de lieu ni d'éditeur, 1984.

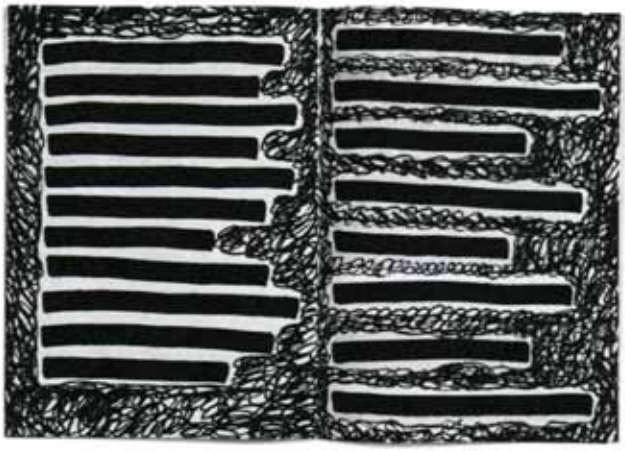
a

a · *Sans titre* (détail, installation *Wall Documentation*), Paris, galerie Chantal Crousel, 1999, format déplié : 102 × 71 cm

b · *Spécial anti-Le Pen*, Paris, XY, 1990, 20,5 × 28,5 cm, couverture et doubles pages

c · *Deleuze Monument*, 2000, document d'information, n°1, 21 × 29,7 cm, p. 3

b



3 **Mission 2000 en France :**
lundi 8 mai,
commence la construction du
DELEUZE MONUMENT
de Thomas Hirschhorn
pour l'exposition « La Beauté »
à Avignon.

c

on ne peut manquer d'observer combien la double problématique du message visuel et de sa diffusion sous-tend son travail. Ainsi est-il attentif à toutes les formes de documentation sur ses œuvres, documentation qui peut, à l'occasion, devenir œuvre à part entière : *Wall Documentation*, par exemple, retrace sous forme de panneaux muraux l'ensemble du travail réalisé jusqu'en 1995, ou encore *Skulptur-Sortier-Station-Dokumentation*, pièce exposée à Cologne en 1997, constitue les archives de l'œuvre éponyme. Lorsqu'il s'agit de publication imprimée, l'artiste en assure souvent lui-même la maquette, avec l'aide d'un assistant, et en choisit les modalités de diffusion. À Bordeaux, pour sa participation à « Shopping » en 1995, Hirschhorn avait par exemple fait distribuer par des étudiants, dans la rue, une feuille d'information conçue sur le principe d'un prospectus publicitaire qui invitait les passants à venir visiter son œuvre *Lascaux III*. Ses expositions donnent souvent lieu à la publication de dépliants dont il revendique la gratuité comme un geste visant à faciliter l'accès à son travail. Dans la perspective de l'érection du *Deleuze Monument* à Avignon, contribution de l'artiste à la manifestation « La Beauté » présentée à Avignon à partir du 25 mai 2000, un petit journal en trois livraisons, conçu par lui, avait été déposé dans les boîtes aux lettres de la cité HLM initialement choisie pour cadre de son intervention, afin de fournir aux habitants des éléments sur sa démarche. Hirschhorn tient de sa formation le souci permanent des moyens par lesquels le public pourra appréhender son travail et, grâce à cette même formation, connaît tous les ressorts de la chose imprimée, ce qui lui permet de faire face aux nécessités éditoriales avec une maîtrise, et une liberté, que peu d'artistes connaissent. Mais s'il a pu ainsi acquérir, grâce à son expérience de graphiste, cette forme de familiarité et d'aisance vis-à-vis de problématiques périphériques, « péri-opérales[11] », on constate également que le mouvement de « conversion opérale » par lequel l'œuvre inclut sa propre médiation – notamment sous la forme de pièces autodocumentaires, qu'il appelle « catalogues muraux » – n'en a pris que plus d'évidence. Partant de cette observation, il apparaît intéressant d'aborder cette œuvre sous l'angle de ses rapports avec l'imprimé, afin de voir quelle fonction paradigmatique les techniques de mise en pages et les procédures de la reproduction y occupent. En examinant successivement différentes occurrences de l'imprimé chez Hirschhorn – comme matrice d'abord, comme matériau intégré à l'œuvre ensuite, comme outil réflexif enfin –, il s'agit de suggérer quelques voies d'accès à ce travail, qui permettraient d'en repérer les articulations et d'en considérer la complexité.

AU COMMENCEMENT

En dehors des feuilles ou dépliants et des catalogues réalisés selon les lois du genre à l'occasion des expositions, deux publications ont marqué l'œuvre de Hirschhorn à ses débuts. La première, *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, parue en 1995[12], reproduit une série de travaux

[11] Ce terme est emprunté à Michel Gauthier, dont on peut lire en particulier sur ce sujet « Dérives périphériques », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56-57, automne 1996, p. 129-147.
[12] *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1995.

sur carton qui avaient été montrés à la Galerie nationale du Jeu de paume en 1994[13]. La seconde, *33 Ausstellungen im Öffentlichen Raum*, parue en 1998[14], présente une série également sur carton, dont chacun des panneaux documente une œuvre réalisée dans l'espace public, panneaux exposés la première fois à Münster[15]. Apparentées à des livres d'artistes dans la mesure où elles sont entièrement conçues par Hirschhorn et dénuées de tout commentaire et de tout appareil scientifique, ces deux éditions offrent un indice de l'évolution du travail dans son rapport à la reproduction imprimée. *Les Plaintifs...* proposent une succession de fac-similés, mettant en évidence une forme d'équivalence entre l'original et sa reproduction : chaque panonceau de carton aurait pu n'être, en effet, que la maquette de la page accueillant sa photographie, ainsi que le suggérait Hirschhorn dans un texte concernant cette publication[16]. *33 Ausstellungen...* renvoie à une série de collages sur carton qui se réfèrent eux-mêmes – en les documentant – à une succession d'expositions ou d'œuvres éphémères réalisées dans l'espace public : chaque panonceau de carton comporte des mentions manuscrites de la main de l'artiste (dates, lieu d'exposition, précisions quant aux intentions, etc.), qui accompagnent les photos de l'événement. Mais cette fois la publication, à la différence des *Plaintifs...* qui tendent à annuler la distinction entre l'œuvre (le panonceau initial) et son image, accentue au contraire l'effet de mise en abyme que produisait déjà la fonction documentaire des panneaux. Car l'édition devient ici une étape supplémentaire de création : des éléments nouveaux apparaissent à cette occasion, dans les marges ou en surimpression. En bleu nuit et or, ou argent, selon les éditions, des inscriptions diverses – mots, signes, formes dessinées, citations et commentaires – s'ajoutent aux informations contenues dans les panneaux reproduits, formant un ensemble inédit. Quand on sait que les œuvres documentées à l'origine par la série sur carton – présentations, performances dans l'espace public – avaient consisté, dans plusieurs cas, à placer des œuvres réalisées auparavant en situation nouvelle (accrochées sur une plage, disposées sur un trottoir, vendues sur un stand au marché, etc.), on comprend le processus d'emboîtement sans fin par lequel l'œuvre de Hirschhorn est susceptible de se développer, processus auquel contribue de façon privilégiée la reproduction imprimée. En 1995, l'artiste pouvait encore imaginer suivre une procédure propre au graphisme en détruisant des originaux au profit de leur reproduction imprimée – ce que d'ailleurs il ne fit pas, la série se trouvant intégrée à la pièce intitulée *Saisie,* aujourd'hui dans une collection privée. Mais, en 1998, son œuvre plastique a définitivement intégré l'enseignement tiré d'une expérience du livre et de l'édition en général, presse quotidienne, magazines, presse alternative, etc., et d'une longue pratique de la mise en pages, à laquelle dès lors il n'est plus pour lui utile de se référer explicitement. Le traitement visuel de l'information, lié au départ au support imprimé (la perspective

a · *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1995, 24 × 31 cm, couverture et doubles pages

b · *33 Austellungen im Öffentlichen Raum 1998-1989 / 33 expositions dans l'espace public, 1998-1989*, Genève, SGG, 1998, 21 × 30 cm, couverture et doubles pages

13 « Invitations », Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 31 mars-21 mai 1994.
14 *33 Ausstellungen im Öffentlichen Raum, 1998-1989/33 expositions dans l'espace public, 1998-1989*, Genève, SSG, 1998. Tirage limité, exemplaires signés et numérotés.
15 Exposition qui accompagnait la participation de l'artiste à « Skulptur Projekte », Münster, 1997. La série se trouve aujourd'hui au Kunsthaus de Zurich.
16 « Les *Plaintifs*, les *Politiques*, les *Bêtes* sont des travaux que j'ai faits avec la volonté de les imprimer. De les imprimer dans leur taille réelle et avec les couleurs réelles. Je veux qu'ils existent en tant que documents fac-similés, et qu'une fois imprimés ils disparaissent comme originaux. Comme dans le graphisme. Ces travaux sont des maquettes qui sont faites pour être imprimées. Et une fois imprimées, les maquettes disparaissent », dans Thomas Hirschhorn, « Les plaintifs, les bêtes, les politiques (la publication) », 3. *Auflage Katalog Thomas Hirschhorn*, *op. cit.*, p. 20.

Les plaintifs,

les bêtes,

les politiques

a

b

d'une publication, réelle ou hypothétique, justifiait la bidimensionnalité des pièces comme leur organisation en registres texte/image), est devenu, sous la forme d'une qualité documentaire et discursive omniprésente, l'une des caractéristiques mêmes du travail.

C'est dans l'ordre du langage que la structure des expositions de Hirschhorn trouve son origine. Celles-ci procurent quelquefois le sentiment de se trouver devant le sommaire d'un magazine de société – c'était le cas avec « *Ein Kunstwerk, ein Problem* » à Francfort[17], exposition organisée en vingt sections, chacune dévolue à un « problème » allant du chômage à l'Irlande du Nord, des catastrophes naturelles à l'or des nazis. D'autres fois, l'œuvre emprunte une forme de type encyclopédique : les douze cuillères géantes de la pièce *Jumbo Spoons and Big Cake*, qui déterminent une partition de l'ensemble en espaces dédiés chacun à un thème précis, sont ainsi consacrées respectivement à Rolex, l'art dégénéré, Venise, les armes à feu, la Chine, les Chicago Bulls, la conquête spatiale, Mies van der Rohe, la mode, Malevitch, Rosa Luxemburg et Nietzsche[18]. Hirschhorn porte un intérêt majeur à l'écrit, dans son double aspect de conceptualisation verbale et d'inscription graphique. Procédure très singulière, dont l'histoire de l'art fournit peu d'exemples, chacune de ses œuvres commence ainsi par être écrite, décrite minutieusement par lui. Le catalogue de Lucerne[19] reproduit plusieurs de ces textes préliminaires. L'artiste utilise d'ailleurs l'écrit non seulement à l'étape de conception des œuvres, mais aussi pour l'évaluation de celles-ci après leur réalisation. Il se sert notamment de la forme épistolaire comme espace de réflexion. On a vu qu'il porte une grande admiration à des figures d'intellectuels : « Je construis des monuments pour des philosophes car ils ont quelque chose à dire aujourd'hui [...]. Les philosophes donnent le courage de penser, le plaisir de la réflexion [...]. J'aime lire de la philosophie, même si je n'en comprends pas le tiers [...]. Spinoza, Deleuze, Gramsci et Bataille sont des exemples de penseurs qui donnent confiance dans les facultés réflexives[20]. » Nul doute que Hirschhorn s'accorderait avec Lawrence Weiner pour condamner « l'idéologie pernicieuse et fondamentalement réactionnaire » sous-jacente dans la thèse de McLuhan qui annonçait, comme on sait, la mort du livre, et pour voir avec lui dans une telle prophétie la menace d'une aliénation sans précédent[21].

En dépit d'un déploiement spatial spectaculaire, le travail de Hirschhorn reste toujours ancré dans une planéité originelle. Lorsqu'il ne les construit pas de toutes pièces, l'artiste investit de façon complète – sol, murs, plafond, éclairage – les lieux d'exposition qui lui sont proposés et, à l'occasion, s'attache même à en repousser les limites[22]. Pourtant, évoquant l'élaboration de ses pièces, il déclare que celles-ci ne se développent que par projection tridimensionnelle d'une matrice bidimensionnelle[23]. Jean Dubuffet décrivait de façon semblable la conception de celles de ses œuvres dans lesquelles le spectateur était invité à pénétrer, notamment les *Habitats*, la *Closerie*

17 « Ein Kunstwerk, ein Problem », Portikus, Francfort-sur-le-Main, 1998.
18 Exposition personnelle, Chicago, Art Institute, 2000.
19 3. *Auflage Katalog Thomas Hirschhorn*, *op. cit.*
20 « A Thousand Words... », art. cité.
21 Lawrence Weiner, « Le rouge aussi bien que le vert aussi bien que le bleu » [1974], entretien avec Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée !*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 220.
22 À Francfort pour « Ein Kunstwerk, ein Problem », Thomas Hirschhorn avait par exemple construit deux ailes supplémentaires, en bois et plastique transparent, afin d'agrandir la superficie initiale offerte par l'espace de Portikus. À New York, la structure qu'il avait construite dans le magasin du musée pour montrer *Very Derivated Products*, au Guggenheim, débordait du bâtiment et se prolongeait dans la rue.
23 « Mon travail demeure bidimensionnel, c'est un point très important pour moi. Bien sûr mon travail a pris des allures tridimensionnelles, quelquefois je fabrique des objets en volume, mais ceux-ci ne sont pas pensés en trois dimensions. » Extrait de « Striving to Be Stupid », art. cité, p. 5.

Falbala et le *Salon d'été*. Il parlait de « dessins s'élançant et s'expansant dans l'espace[24] » afin, disait-il, « qu'on puisse habiter la création de l'esprit au lieu de seulement la regarder prudemment dans un cadre au mur[25] ». Il était essentiel pour Dubuffet de souligner en quoi le travail artistique relevait de la pensée, d'un exercice véritablement intellectuel. Ainsi comparait-il le *Cabinet logologique* qu'abrite la *Closerie Falbala* à un « cabinet d'exercice philosophique[26] ». L'affinité qu'entretiennent avec un tel énoncé du projet artistique le *Critical Laboratory*[27] de Hirschhorn – le titre de la pièce est éloquent – mais aussi nombre de ses pièces est instructive. À propos du *Critical Laboratory*, Hirschhorn rappelle que sa position critique vis-à-vis du monde et de la condition humaine motive son choix d'être artiste, et qu'il voudrait permettre aux spectateurs « de réfléchir et de se relier au monde », de se « sentir concernés » comme certains écrivains l'aident lui-même dans cette démarche[28]. Le *Cabinet logologique* chercherait à figurer l'univers. Dubuffet précise : « Un univers subjectif, [...] tout l'ensemble des choses qui m'entourent, qui forment le décor de ma vie quotidienne, le mobilier de ma pensée[29]. » Dans un texte un peu plus tardif, il indique le rôle décisif qu'a joué pour lui la lecture du livre de Frances Yates sur l'art de la mémoire, qui lui inspira directement le titre des *Théâtres de mémoire*[30]. La division des pièces de Hirschhorn en dix vitrines (*Skulptur-Sortier-Station*), vingt problèmes (*Ein Kunstwerk, ein Problem*), douze cuillères (*Jumbo Spoons and Big Cake*) ou huit tables (*Critical Laboratory*) ne sont pas sans rappeler les *lieux* figurés dans les arts de la mémoire. *Critical Laboratory*, qui cherche à traduire, dans l'espace, l'activité du cerveau[31], ou encore une pièce comme *World Understanding Engine*[32] mériteraient sans doute d'être considérés également dans cette perspective. Le schéma encyclopédique auquel répond une part de l'œuvre de Hirschhorn (les activités humaines comme les grands hommes y sont représentés), ou la structure du *Deleuze Monument*, dont le plan révèle les quatre stations (signe, cœur, statue et information), indiquent quelles ressources une telle comparaison pourrait offrir à l'analyse.

L'IMPRIMÉ DANS L'ŒUVRE : COUPÉS-COLLÉS, TRANSFERTS ET DOCUMENTS ATTACHÉS

L'imprimé se présente chez Hirschhorn, au premier regard, sous les espèces d'images découpées dans les magazines, de pages de journaux ou d'éléments issus de différents univers éditoriaux (reproductions d'œuvres d'art, prospectus, images pieuses, etc.), parfois grossièrement retouchés au stylo, et intégrés à des compositions, sur des supports de taille et de nature diverses (morceau de carton, panneau d'affichage, surface d'un mur). La pratique de tels prélèvements est une technique devenue courante dans l'univers de l'art depuis les collages cubistes. Pour éclairer la spécificité de l'usage qu'en fait Hirschhorn, on aimerait recourir à une comparaison, à laquelle incite

24 Jean Dubuffet, « Allocution, New York, 24 octobre 1972 », *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1995, p. 363.
25 *Id.*, « La closerie Falbala », *ibid.*, p. 359-360
26 *Id.*, « Le cabinet logologique », *ibid.*, p. 357
27 Contribution de l'artiste à l'exposition collective « Mirrors Edge » organisée par Okwui Enwezor : Bildmuseet, Umeå (Suède) ; Art Gallery, Vancouver ; Castello di Rivoli ; Tramway, Glasgow ; 1999-2001.
28 « A Thousand Words... », art. cité.
29 Jean Dubuffet, « Le cabinet logologique », art. cité.
30 *Id.*, « Théâtres de mémoire, présentation », *Prospectus...*, *op. cit.*, p. 414.
31 Thomas Hirschhorn, « A Thousand Words... », art. cité.
32 *World Understanding Engine* a été créé à l'occasion d'une exposition organisée par l'Institut culturel français de Bilbao, 13 mai-8 juin 1996.

a b

a - Claude Closky, *Guili Guili* (detail, Pif paf), 1996, 32 × 4 400 cm (200 feuilles 30 × 20 cm)

b - *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques*, Genève, Centre genevois de gravure contemporaine, 1995, 23,1 × 24 cm, doubles pages

une source partagée avec Claude Closky. En effet, une publicité de Chanel qui vante l'eau de toilette pour homme Égoïste apparaît à la fois dans la série *Les Plaintifs*... et dans la série des *Guili Guili* de Closky (1996)[33]. La similitude des matériaux employés – collage et stylo-bille bleu sur carton dans un cas, collage et stylo-bille noir sur papier dans l'autre – incite d'autant plus à confronter ces deux versions qu'elle en redouble l'analogie. La publicité consiste en une photographie au bas de laquelle viennent s'inscrire les mots ÉGOÏSTE « Platinum » CHANEL. Un homme à demi nu, vu de profil, la taille ceinte d'une serviette immaculée, standard de beauté masculine dans une posture de lutte, lève le poing contre une cloison lambrissée évoquant une luxueuse habitation. Closky ne garde que la figure face au mur, grossièrement découpée, et lui fait dire dans une bulle, à la façon des bandes dessinées, « pif, paf ». Toute la série des *Guili Guili* consiste ainsi à faire retomber le soufflé de la communication publicitaire en faisant prononcer à différents personnages des formules comme « plouf », « tchin-tchin », « bravo » ou « crac », adaptées à la scène représentée, pour peu que celle-ci soit considérée indépendamment de son objectif commercial initial. Hirschhorn, au contraire, conserve les deux registres, iconique et verbal, et préserve ainsi l'intégrité de l'annonce, qu'il inclut à deux reprises dans la série. On ne s'arrêtera ici qu'à une seule de ces apparitions. La publicité occupe la totalité de la surface du support, une autre photographie de plus petite dimension, noir et blanc, venant s'y superposer dans la partie supérieure. L'homme Égoïste à la virilité stéréotypée se trouve ainsi confronté à un défilé paramilitaire de néonazis sud-africains – dangereusement virils et dangereusement « égoïstes », incontestablement. Le mot « Chanel » apparaît isolé

33 Voir Claude Closky, *Magazines*, Paris, Purple Books, 1998, p. 479.

dans plusieurs collages de la même série. L'une de ces occurrences le restitue dans sa typographique originale accompagné de la mention tracée au stylo : « Je trouve ça beau, quoi faire ? » Une autre fois il revient sous la forme d'un « No Chanel » manuscrit comme légende commune à deux photographies, une photo de mode et une photo de prisonniers au travail dans un camp. Les juxtapositions d'images sont souvent légendées par des assertions ou des questions très univoques – « bêtes » ou « plaintives » (on est tenté du reste de combiner les termes, ce qui donnerait des qualificatifs comme « bêtement plaintives », « plaintivement politiques », et ainsi de suite, opération à laquelle la série semble inviter, elle-même en partie construite sur des permutations d'images et de textes répétés). Mais la confrontation iconographique maintient au contraire toujours ouverte l'interprétation, au demeurant sans exclure l'analyse purement formaliste. L'artiste y insiste, lorsqu'il indique précisément qu'il trouve beaux l'« affiche rouge » ou le logo de Chanel. Il s'est d'ailleurs expliqué dans un texte sur cette tendance « formaliste[34] ». Une publicité comme celle de l'eau de toilette Égoïste peut être sélectionnée par Hirschhorn pour plusieurs raisons d'ordres différents, exploitée dans sa richesse polysémique : pour la valeur idéologique contenue dans l'image de l'homme pugnace et pour l'efficacité visuelle de la photo ; pour l'industrie de luxe capitaliste évoquée par la marque Chanel et pour la réussite typographique de son logo. À la différence de Closky, qui sur un ton léger pointe la niaiserie du discours visuel de la publicité et la tourne en dérision, Hirschhorn prend au sérieux ce qu'il accueille dans son travail. Il veut, dit-il, inclure, et non exclure[35]. Son travail consiste à produire des associations, à mettre au jour les liens entre ces fragments imprimés, non hiérarchisés, en tant qu'« images » d'une réalité qui est au dehors[36] ».

L'imprimé peut aussi donner forme à des objets migrateurs, sans implantation définie, susceptibles d'exister à l'intérieur de l'œuvre et en dehors d'elle. Ce fut la première fois le cas dans l'exposition de Hirschhorn en 1997 à la galerie Chantal Crousel, où une feuille volante reproduisant un texte de l'écrivain Manuel Joseph, *Anthropographie I, comment j'ai rencontré Thomas Hirschhorn* (1997), était proposée aux visiteurs. Dans *Flugplatz Welt/World Airport*, qu'il réalisa pour la Biennale de Venise en 1999, un écriteau de la main de l'artiste, dans l'exposition, surmontait la pile formée par les exemplaires d'un document, et indiquait « Servez-vous/Take away ». Composé de huit pages, de format A4 et non broché, le document en question restituait dans leur langue d'origine des textes commandés à quatre auteurs différents[37]. Édité pour la circonstance, il était ainsi proposé aux visiteurs, qui pouvaient l'emporter avec eux. Ces textes faisaient « partie du travail » de l'artiste : la mention *part of the work* figure en tête de chacune des pages, recto et verso – détail qui souligne l'importance accordée au statut de l'objet. Destiné à se détacher de l'œuvre pour mener une existence autonome, celui-ci garde

34 « Lettre à Thierry », 3. *Auflage…*, *op. cit.*, p. 16-18.
35 « Je suis un artiste-travailleur-soldat », *Exergue 2*, dépliant édité par le Fonds municipal d'art contemporain, à l'occasion de la présentation de la pièce *Wall Documentation* au musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1995.
36 « A Thousand Words … », art. cité.
37 Alison Gingeras, Manuel Joseph, Stéphanie Moisdon-Trembley et Marcus Steinweg.

a

néanmoins trace, par une inscription répétée, de son origine. Ce passage du dedans au dehors, de l'œuvre au monde extérieur, inverse presque exactement le mouvement décrit par la publication *Les Plaintifs, les bêtes, les politiques* dans l'exposition au Centre de gravure contemporaine de Genève en 1995 : conçue pour une diffusion autonome, reproduisant des œuvres antérieures et ne pouvant en aucun cas se voir confondue avec un catalogue, elle était littéralement absorbée dans l'exposition, à travers une présentation qui lui était consacrée sur un mode « promotionnel » et qui, à l'évidence, faisait « partie du travail[38] ». Placée dans un angle, une grande table sur tréteaux recouverte d'une toile verte servait de support à un ensemble d'éléments, notamment aux épreuves de photogravure rappelant le processus par lequel la brochure avait vu le jour et, au premier plan, à des exemplaires de celle-ci proposés en libre consultation, retenus par un cordon. Au mur, surplombant la table, deux adresses au visiteur en lettres blanches découpées : « S.V.P. Achetez la publication » et « Pour la vente, s'adresser au bureau ». Intégrée dans l'exposition, et ainsi insérée dans le présent de l'œuvre, l'édition était également rattachée au passé : sur la table, des exemples de fascicules divers imprimés par l'artiste auparavant côtoyaient des pièces originales de la série *Les Plaintifs...* datant de plusieurs années, non reproduites dans l'ouvrage. Initialement indépendante, la brochure *Les Plaintifs...* était incorporée à l'exposition, tandis que les feuillets édités pour Venise, liés intrinsèquement à la pièce *Flugplatz Welt/World Airport*, finalement s'en détachaient.
En exploitant la vertu de mobilité propre à l'imprimé, ce va-et-vient souligne ainsi, par un procédé proche de la synecdoque, la qualité évolutive et ambulatoire du travail lui-même.

Le livre d'édition courante (de toute nature) peut se voir lui aussi intégré à l'œuvre et, à l'intérieur de celle-ci, proposé en consultation au spectateur : les *Kiosques* commandés à l'artiste par l'université de Zurich[39] offraient un espace propice à la lecture (sièges, table) avec

38 Cette présentation est devenue une pièce à part entière.
39 Voir plus haut note 3.

a-*Flugplatz Welt/World Airport*, 48ème Biennale de Venise, 1999, format déplié : 60 × 21 cm

b-*Sans titre* (détail, installation *Présentoir : Les Plaintifs, les Bêtes, les Politiques*), Paris, galerie Chantal Crousel, 1999, format déplié : 102 × 71 cm

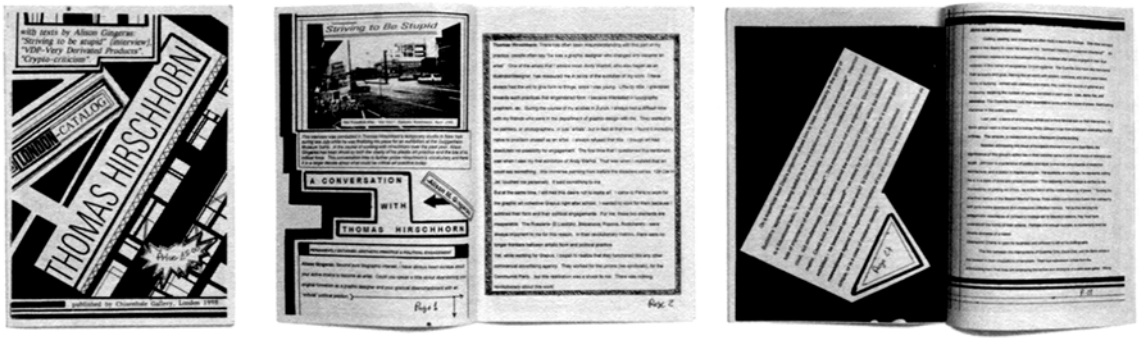
b

des livres en libre accès. Si telle pratique dans l'enceinte d'une université peut s'accorder avec l'esprit du lieu, elle devient plus hardie en plein air au beau milieu d'une rue chaude d'Amsterdam. Ainsi le *Spinoza Monument*, érigé en 1999 pour le St Annenstraat Project[40], ménageait-il une niche abritant des ouvrages du philosophe. Une ficelle assez longue permettait aux livres d'être dégagés de leur logement pour être feuilletés tout en demeurant reliés à l'ensemble de la sculpture. Les exemples de pareils dispositifs sont nombreux. C'est le cas de *Jumbo Spoons and Big Cake*, où les livres sont tous retenus par des chaînes, les uns liés au *Big Cake*, sur les parois duquel ils pendent, les autres répartis par thèmes selon les dédicaces des *Spoons* (ils peuvent être lus sur de petites tables à proximité de la cuillère correspondante). Dans *Critical Laboratory*, les ouvrages sont présentés à plat, enserrés sous une feuille de plastique. Cette exposition propose par ailleurs à la lecture une œuvre spécialement commandée à Manuel Joseph. Les pages du texte sont fixées sur des tables, recouvertes elles aussi de plastique. Cette fois l'écrit n'est pas sollicité à travers une forme ready-made – déjà rédigée, déjà publiée –, mais au contraire l'artiste, inversant les choses, en devient le prescripteur (d'une certaine façon aussi l'éditeur, une étape préalable de traduction ayant été nécessaire). Le fait que ce texte puisse connaître ensuite un destin propre entre dans la logique de l'œuvre et de sa dynamique : capable à la fois de s'attacher les qualités des objets qu'elle intègre, et de programmer le détachement de ce qu'elle produit.

L'IMPRIMÉ COMME DOCUMENTATION DU TRAVAIL : L'ŒUVRE EN VERSION PAPIER

Le catalogue de l'exposition de Hirschhorn à la Chisenhale Gallery de Londres en 1998 présente un contenu relativement classique en apparence : une interview de l'artiste par Alison Gingeras, deux textes du même auteur et des reproductions de photographies d'expositions. Quelques détails néanmoins peuvent surprendre :

40 « Midnight Worker and City Sleeper », Amsterdam, St Annenstraat Project, 1999.



London Catalog, Londres, Chisenhale Gallery, 1998, 21 × 29,7 cm, couverture et doubles pages

la biographie occupe un huitième de page et se présente en une mince colonne de texte dans un corps si minuscule qu'il est quasiment illisible. La « Selected Bibliography », réduite à cinq items, mobilise à peu près dix fois moins d'espace que la « Bibliography » pleine page située en fin d'ouvrage, qui, elle, ne se rapporte pas à l'artiste mais au dernier texte d'Alison Gingeras, « Crypto-Criticism ». Si celui-ci traite de questions auxquelles Hirschhorn n'est pas étranger, il ne porte cependant pas sur son travail. Entièrement constitué d'éléments existants (tout y est « repiqué », aucun texte n'a été rédigé spécialement et les photographies concernent des expositions antérieures), le catalogue, composé de trente-huit pages, est réalisé en photocopie et agrafé. En dehors de quelques reproductions en couleurs, il joue sur des effets de noir et blanc très contrastés, avec des images « bouchées » très sombres et peu lisibles. Les textes s'offrent à la lecture sous des allures chaotiques, dans une succession ou juxtaposition complexe de fragments de formats variés, conservant, de leurs diverses origines, des corps, des graisses et des interlignages différents. Il faut quelquefois incliner l'ouvrage, dans un sens ou dans un autre, pour poursuivre la lecture. Des annotations manuscrites viennent cependant adoucir l'exercice, traçant des séparations entre questions et réponses dans l'entretien, et incitant par des flèches à prolonger sur la page suivante l'effort entrepris. Ces fragments typographiques, comme les images, sont cernés de filets plus ou moins épais, ou encadrés de réseaux de lignes droites qui animent les fonds. Par ces artifices graphiques, la mise en pages s'exhibe dans une sorte de littéralité laborieuse, qui laisse visible son montage. Le texte n'est plus une abstraction arbitrairement transcrite et occasionnellement imprimée sur le support d'une page blanche, il intervient comme un matériau traité sous la forme d'un artisanal coupé-collé. Ce *London Catalog* fait très directement écho au travail : il n'en reproduit pas tant l'image, comme le fait en principe un catalogue – certaines photos des œuvres sont même volontairement obscurcies et brouillées par la photocopie –, mais il en reproduit ostensiblement le processus.

De même que Hirschhorn s'inspire, pour concevoir ses expositions, des formes populaires de présentation d'objets dans

l'espace (vitrines, étals, stands), de même s'inspire-t-il pour concevoir ses travaux bidimensionnels, imprimés ou non, de modèles vernaculaires tels que les pancartes des SDF ou des auto-stoppeurs, les panneaux-souvenirs comme on en trouve dans les cafés, les clubs de loisirs ou les écoles – alliant photos et légendes manuscrites – ou les écriteaux bricolés qui, à l'entrée des églises, cherchent à convaincre de l'intérêt du catéchisme ou de la nécessaire restauration du clocher. Se dessinent ainsi d'autres analogies avec l'œuvre de Dubuffet. On constate en effet que certaines productions de l'« homme du commun », notamment tout ce qui relève de la communication visuelle, retiennent l'attention de Hirschhorn (sans présumer du rôle joué en cette affaire par la présence des collections de l'art brut dans son pays natal). L'efficacité des formes de graphisme rudimentaires, spontanées, non professionnelles, l'intéresse comme l'art brut intéressait le détracteur des « arts culturels ». Le travail de Hirschhorn est marqué par la volonté de rompre avec les codes du design graphique et par le souci de retrouver les vertus d'une simplicité d'énonciation auxquelles peuvent conduire nécessité et précarité combinées[41].

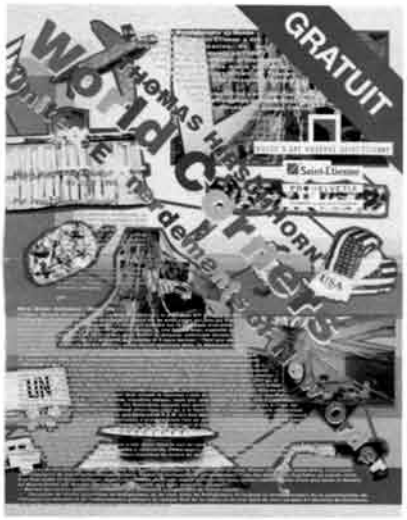
Quatre dépliants, qui accompagnaient chacun une exposition de l'artiste entre septembre 1999 et février 2000, respectivement à Paris, à Saint-Étienne, à Genève et à Chicago[42], partagent un certain nombre de traits spécifiques, empruntés notamment au registre d'une communication visuelle élémentaire. Proposés gratuitement aux visiteurs, ils fournissent une documentation photographique sur le travail de l'artiste. Le dépliant édité par la galerie Chantal Crousel ne comporte aucun texte et propose trente-deux vues différentes – seize rectos et seize versos – de diverses expositions. La feuille dépliée correspond au format imposé par la machine offset. Le principe consiste à laisser la feuille en l'état, sans massicotage final, les mires de la quadrichromie restant donc visibles en bordure du document. On retrouve dans les autres dépliants, d'allure bigarrée, ce souci de conserver, au même titre que dans les sculptures, les traces de fabrication. Les titres y apparaissent en lettres multicolores et la reproduction laisse deviner les techniques de papier découpé et de coloriage au stylo-feutre qui ont contribué à leur élaboration. La participation de Hirschhorn à la revue *Parkett*[43], sous la forme de huit doubles pages dont il a réalisé la maquette, relève de la même esthétique. Chaque fois, de nombreuses photos de petit format reproduisant les œuvres, cernées d'un épais filet de couleur vive, se détachent sur un fond bariolé. La légèreté du papier (les pages occupées par Hirschhorn dans *Parkett* sont imprimées sur un papier plus fin que les autres pages du numéro), la taille – très réduite – des photos, le morcellement des œuvres reproduites éclatées en divers fragments, tout concourt à éviter, dans le registre bidimensionnel, la monumentalité que l'artiste s'attache à déjouer dans ses sculptures, quelle qu'en soit l'échelle[44].

41 Suprême ironie sans doute, résultat de l'inévitable cycle de vie que leur circulation accélérée impose aujourd'hui aux images, plusieurs caractéristiques du travail de Hirschhorn – comme le support de carton brun et les inscriptions raturées manuscrites au stylo-bille – se sont trouvées reprises ces dernières années par la publicité. Il y a fort à parier que d'ici quelque temps les agences gratifieront le public d'annonces bariolées, faites de lettres découpées et collées sur des panneaux ostensiblement recouverts de bandes de papiers colorés, comme les derniers dépliants de l'artiste. Cette récupération n'inquiète au demeurant nullement celui-ci.

42 Paris : *Sculpture Direct*, galerie Chantal Crousel ; Saint-Étienne : présentation au musée d'Art moderne de *World Corners*, 1998, pièce acquise par le musée en 1999, initialement créée pour l'exposition de l'artiste à la Chisenhale Gallery de Londres ; Genève : présentation du *Wall Documentation*, 1995, voir ci-dessus, note 35 ; Chicago : *Jumbo Spoons and Big Cake*, voir note 18.

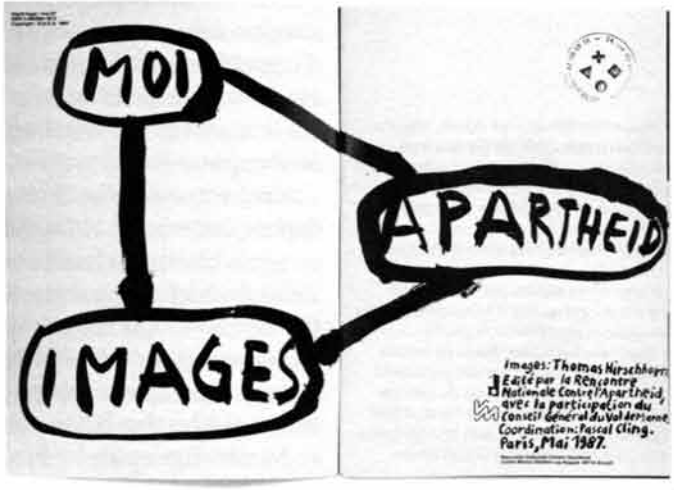
43 *Parkett*, n° 57, 1999, p. 112-127.

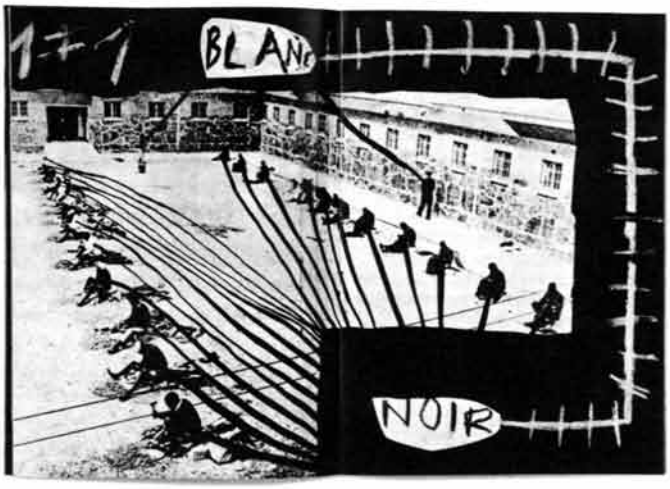
44 « Je produis parfois des œuvres de très grande taille, comme à Venise récemment, mais elles ne sont jamais monumentales. Je ne veux pas intimider les gens », dans « A Thousand Words... », art. cité.



a

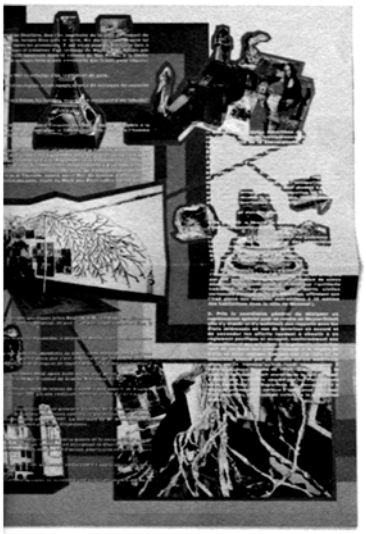
b





a · *World Corners : United Emmerdements of New Order*, musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1999, format plié en deux : 22 × 42 cm, couverture et double page

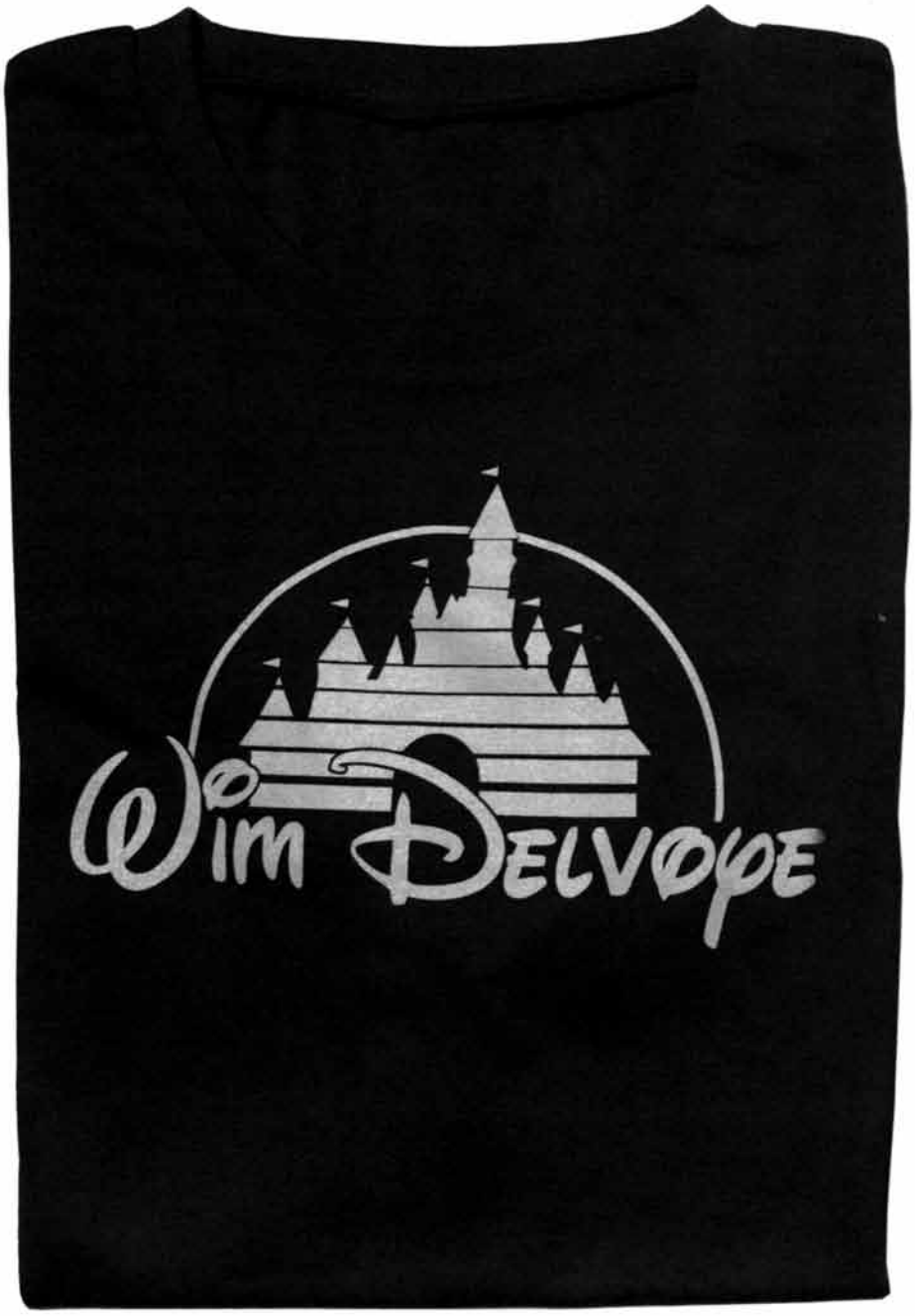
b · *Ni blanc ni noir*, Paris, Rencontre nationale contre l'apartheid, 1987, 21 × 29,7 cm, couverture et doubles pages



On sait que les boudins de papier d'aluminium tentaculaires qui traversent de part en part les expositions matérialisent un réseau de relations visualisées d'abord en deux dimensions par l'artiste. Dans des travaux anciens de Hirschhorn, on trouvait déjà ce système de liens tracés entre des éléments disjoints. Dans *Ni blanc ni noir,* par exemple, une image est composée à partir de la photographie d'une cour de pénitencier. Un trait de pinceau rattache chaque personnage à l'encadrement de l'image, révélant ainsi la répartition entre Noirs (vingt-quatre lignes pour vingt-quatre prisonniers) et Blancs (deux lignes pour les deux gardiens). Le dépliant de Saint-Étienne relie entre elles par d'épais traits de couleur les photos dispersées sur la page. Mais il y a là bien plus que le simple retour bidimensionnel des boyaux argentés sillonnant *World Corners*, la pièce que documente cette mise en pages. L'imprimé soumet en effet l'œuvre (les images de l'œuvre) sur le papier au même régime que le monde lui-même (les images du monde) dans les sculptures. Comme pouvait le faire déjà *33 Ausstellungen...*, ces dépliants invitent à une sorte de décryptage à plat des œuvres en trois dimensions. Celles-ci apparaissent sous forme de fragments – vues détaillées d'exposition, figures détourées – réorganisés et mis en relation selon une disposition dépourvue de toute intention de restitution spatiale de l'œuvre originale. Cette fonction première du document, qui vise l'intelligibilité du travail avant d'en favoriser la visibilité, entraîne des choix inattendus – gros plans ou images tronquées préférés à des vues d'ensemble, photos parfois voilées ou floues – qui contrastent avec les usages en cours dans le domaine de l'illustration de catalogues artistiques.

Une telle invitation à la lecture de l'œuvre redouble la sollicitation que les sculptures elles-mêmes exercent sur le spectateur. L'abondance de l'écrit dans les expositions signale avant tout le mode sur lequel le visiteur est appelé à les parcourir. « La grande affaire de l'art, disait Dubuffet, est de briser l'accoutumance de l'esprit à faire différence entre le monde prétendu matériel des corps et le monde immatériel des idées[45]. » L'imprimé vaut, chez Hirschhorn, comme un rappel constant de cet objectif, qui tient aussi pour lui en une équivalence : relier = penser.

[45] Jean Dubuffet, « Notes en vue d'éclairer les motivations du ‹ Théâtre de mémoire n° 33 › », *Prospectus...*, *op. cit.*, p. 423



Wim Delvoye, t-shirt,
2001

Paru dans le catalogue d'exposition
Fabrica, Daniel Soutif (dir.),
Prato/Gand, C. Arte/Recta Publishers, octobre 2003.

Logos
Les identités visuelles de Wim Delvoye

Le motif de la main à l'index pointé est un classique du livre depuis le Moyen Âge. D'abord dessiné dans les marges comme image mnémonique, il entra plus tard dans le catalogue de vignettes des imprimeurs et sa fortune ne s'est jamais démentie : il assure, dans un registre figuratif anthropomorphe, le même rôle qu'une flèche. La fourchette à quatre dents, dont trois repliées, qui orne la quatrième de couverture des publications de Wim Delvoye apparaît comme un souvenir perverti de cette marque traditionnelle, à la fois fonctionnelle et ornementale. La fourchette évoque en effet sans aucune ambiguïté une main qui pointerait un doigt, mais le majeur cette fois, en un geste obscène. Cette fourchette pourtant, emblème de Rectapublishers (sous le nom duquel l'artiste assume la fonction d'éditeur), entretient elle aussi avec le contenu des livres un rapport fonctionnel et ornemental : elle indique, sur le mode du calembour visuel, la nature du propos, l'esprit de l'œuvre documentée dans les ouvrages. Image synthétique, elle expose ainsi quelques-uns des constituants du travail de Delvoye : les thématiques mêlées de l'alimentation et du cul, l'arrière-fond d'irrévérence farceuse, et la technique qui consiste précisément à puiser dans le répertoire visuel collectif, dont elle apporte un éloquent témoignage.

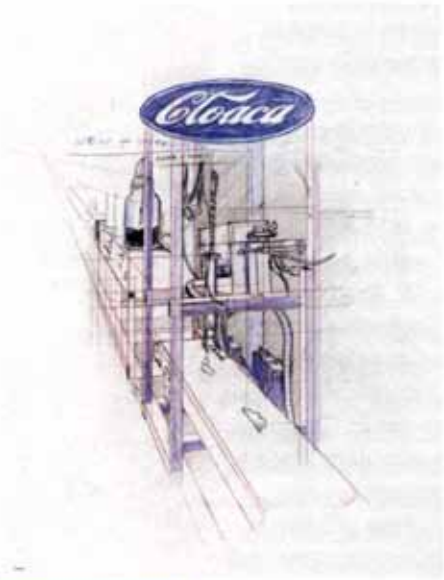
La forme des trois premiers volumes parus à l'enseigne de Rectapublishers – qui attestent, par leur similitude d'aspect, une volonté de collection – se caractérise d'abord par la soumission à des conventions éditoriales. (Notons que le colophon des trois ouvrages porte une mention identique relative au design, dû à Kim Beirnaert « avec Wim Delvoye ».) La première de couverture présente une composition parfaitement symétrique, comprenant deux ou trois lignes de texte dans la partie supérieure de la page, et une image placée en son centre, le tout encadré d'un double filet rectangulaire. Une telle disposition répond aux canons les plus classiques de la conception du livre, canons que les avant-gardes du début du

XXe siècle s'appliquèrent à dissoudre en prônant une nouvelle organisation dynamique de l'espace imprimé, fondée notamment sur l'asymétrie. La couleur or employée pour les éléments typographiques (texte et filets) et pour la tranchefile, ainsi que les gardes « décorées » (pages contrecollées en deuxième et troisième de couverture), évoquent également les reliures d'antan. La surface de mortadelle en gros plan proposée en ouverture de *New & Improved* (empruntée aux *Marble Floors*) comme celle de la mélamine mouchetée en ouverture de *Gothic Works* rappellent en effet l'apparence marbrée des papiers « à la cuve » traditionnellement employés à cet usage.

Comme le laisse penser la position d'éditeur adoptée ainsi par Delvoye pour ses propres catalogues, la publication et la documentation font corps avec l'œuvre – ce que confirme sur un mode quasi littéral le vocable choisi pour cette entreprise, qui associe à la désignation de l'activité éditoriale un terme issu du lexique anatomique. Le livre (mais aussi bien la brochure, le sac promotionnel ou tout autre produit dérivé) prolonge le minutieux exercice auquel s'adonne l'artiste dans la recherche d'identités visuelles efficaces pour son œuvre. Un bref examen des diverses images de marque destinées à assurer la diffusion de *Cloaca* révèle les enjeux attachés à ce processus. *Cloaca* se trouve en effet virtuellement lié, par un jeu d'hybridations multiples, à quelques-unes des plus grandes firmes internationales, toujours d'origine américaine, de l'agro-alimentaire, des produits ménagers, de l'automobile et du divertissement.

La signature de l'artiste accompagnant la présentation de *Cloaca* se trouve ainsi représentée tantôt dans un écusson reprenant celui de la Warner Bros, tantôt à travers une graphie évoquant celle de Walt Disney. Outre l'effet suggestif des initiales qui, dans les deux cas, a pu motiver l'emprunt opéré par Delvoye, on peut noter que les deux compagnies naquirent à peu de chose près en même temps – au début des années 1920 – et au même endroit – Los Angeles. Leurs identités visuelles respectives, conçues selon des principes presque opposés (d'un côté le caractère distancié et compassé d'une plaque blasonnée, de l'autre l'intimité et la fantaisie d'un tracé autographe), ont en commun d'accompagner le développement des deux entreprises depuis de nombreuses décennies, et d'être, bien sûr, universellement reconnaissables.

Le cartouche horizontal oblong bleu dans lequel viennent s'inscrire les six lettres de *Cloaca* fait apparaître l'œuvre comme le rejeton monstrueux de Ford et de Coca-Cola : à la compagnie de Detroit le cartouche doit sa forme, sa couleur, ainsi que l'effet d'ombre sur la moitié inférieure de l'image, tandis que les lettres imitent celles du célèbre soda. On remarquera que, malgré l'apparence contre-nature de ce croisement, certains points communs favorisaient en réalité ce curieux accouplement. Les deux logos sont l'un et l'autre à peu près contemporains de la fondation de la compagnie, et l'un et l'autre exploitent des caractères simulant l'écriture manuelle.



a

b

c

d

e

f

a-Ébauche de *Cloaca*, 2002-2003, 50 × 65 cm

b-*Wim Delvoye Enterprises*, logotype, 2000

c-*Cloaca*, logotype, 2002

d-*Fabrica*, Prato/Gand, C. Arte/Rectapublishers, 2003, 23 × 30 cm, couverture

e-Ébauche de *Marcel* (peau de cochon tatouée), 1998, 68 × 73 cm

f-*Cloaca, New & Improved*, New York, New Museum of Contemporary Art/ Rectapublishers, 2001, 23 × 30 cm, quatrième de couverture

Le cartouche de Ford aurait été ajouté en 1912, le choix typographique initial, attribué au designer et ingénieur en chef de la compagnie Childe Harold Wills, datant officiellement de 1903 – année de la création par Henry Ford de la Ford Motor Company. C'est Frank Mason Robinson, comptable et ami de l'inventeur de la formule du Coca-Cola, le pharmacien John Pemberton, que l'on crédite de la signature originale de la marque (qui reproduirait la graphie utilisée dans les livres de comptes), conservée presque telle quelle depuis 1886 et toujours en vigueur.

L'illustration de couverture de *New & Improved* associe ce visuel à la figure de M. Propre, héros du nettoyage ménager (entièrement redessiné, précisons-le à toutes fins utiles). Accoudé au médaillon ovale de *Cloaca* comme à la rambarde de son navire, le jovial M. Propre (dont le T-shirt moulant et la boucle à l'oreille gauche évoquent vaguement un univers à la *Querelle* de R. W. Fassbinder) arbore sans pudeur un fier colon quelque peu surdimensionné, aux élégantes circonvolutions soulignées à l'aide de quelques boucles décoratives. M. Propre, arrivé un peu plus tard en Europe, naquit en tant que Mr Clean en 1956 aux États-Unis, chez Procter & Gamble. Les raisons de sa présence dans l'univers de *Cloaca* semblent assez évidentes pour que l'on fasse l'économie d'un commentaire sur la question. Cependant, les origines mêmes de Mr Clean offrent à l'interprétation de son rôle dans les affaires de Delvoye un tour qui mérite peut-être quelques développements. En effet, la société Procter & Gamble fut créée en 1887 à Cincinnati par William Procter et James Gamble, tous deux recyclant dans leur production respective de bougies et de savon les déchets de graisse générés par l'industrie locale : l'industrie du porc, activité qui valait à la ville le surnom de Porkopolis. Ce détail relie ainsi, par des voies inattendues, l'emblème de *Cloaca* aux cochons chers à Delvoye. Enfin, lorsque l'on sait que les employés de Procter & Gamble sont familièrement désignés du nom de *Proctoïds* (Alecia Swasy, Soap Opera, New York, Simon and Schuster, 1994, p. 3-5), on ne peut douter du bien-fondé de l'annexion de Mr Clean à l'univers de *Cloaca*.

Il existe un autre visuel pour *Cloaca*, plus discret, qui inclut, dans un ovale bleu cerné d'un filet jaune, le titre de l'œuvre et la date de 2002, en réserve blanche, associés à la silhouette de M. Propre. Cette image fait entrer *Cloaca* dans un univers plus léger, et plus digeste : celui des bananes Chiquita. M. Propre occupe en effet, au centre du cartouche, la place dévolue à la figure de Miss Chiquita, mascotte de la marque. À l'origine gracieuse et ondulante banane anthropomorphe (créée en 1944 par Dick Browne, père de plusieurs autres personnages publicitaires, notamment pour les soupes Campbell), Miss Chiquita adopta en 1987 une forme complètement humaine, dessinée par Oscar Grillo, également auteur de la Panthère rose (sa dernière apparence datant de 1998). La connotation végétarienne introduite par la banane tropicalo-américaine peut se

trouver brouillée par une péripétie dans l'histoire même de la société Chiquita qui fut, de 1970 à 1995, associée à la compagnie de distribution de viande de porc John Morrell (marque désormais intégrée au groupe Smithfield Foods, premier producteur mondial de porc). Difficile, on le voit, d'échapper tout à fait aux cochons.

Les cochons furent aussi les premiers, dans l'œuvre de Delvoye, à présenter, parmi les nombreux motifs du riche répertoire iconographique de leurs tatouages, le logo de Harley-Davidson, source de la récente identité visuelle adoptée pour *Cloaca-turbo*. Le fameux logo « Bar and Shield » (barre et blason), dont la forme générale respecte la première enseigne de 1910, est surmonté de l'aigle qui devint partie intégrante de l'image officielle du fabricant de motocyclettes en 1981, lorsque celui-ci reprit son indépendance (la société avait fusionné en 1969 avec l'American Machine and Foundry Company, AMF). L'aigle – américain bien sûr – se trouve surplombé par le mot « Fabrica » composé en lettres gothiques. Ce caractère, favori des groupes de hard rock, est aussi et surtout une marque de la culture germanique, dont les nazis firent, un temps, une sorte de signal nationaliste. Ainsi placé sous cette inscription, l'aigle américain peut facilement changer de camp : on observe le même rapace surmontant la swastika dans des documents officiels allemands des années 1940.

Qu'il fasse des livres ou conçoive des identités visuelles, Delvoye remploie. Il vérifie l'impact des formes, l'efficacité des recettes ; attire l'attention sur des signes graphiques ou des formules de mise en pages, en teste les effets. Et finalement, il invite à retrouver la source, à reconstituer l'histoire décousue de ces créations minuscules – quelques lettres dessinées dans un cartouche coloré – qui pourtant ont inondé l'univers. Mieux vaut savoir ce que l'on regarde, telle pourrait être la devise du spectateur. Car, ainsi que la figure ambiguë de l'aigle le suggère, en accord du reste avec l'imaginaire des Hell's Angels, dont certains cochons de Delvoye reproduisent les tatouages : assurément, l'enfer n'est jamais loin.

Notre livre (France)

Paru dans
Graphisme en France, Paris,
Centre national des arts plastiques, janvier 2003.

« Tant que le livre restera par la force des choses un objet à manipuler, tant qu'il n'aura pas été supplanté par des formes auto-sonores ou cinémato-sonores, il nous faudra attendre chaque jour de nouvelles inventions fondamentales dans le domaine de sa production. »
El Lissitzky [1]

LE PHYSIQUE DES LIVRES

Le livre que j'attrape dans ma bibliothèque, celui que je feuillette sur la table du libraire, s'offre à moi sous la forme d'un objet doué d'un volume et d'un poids spécifiques. Il est rigide ou souple, sa surface apparaît au toucher plus ou moins lisse, la couverture et les pages intérieures présentent une organisation interne particulière. Les décisions dont résultent ces qualités tactiles et visuelles relèvent aujourd'hui de la compétence du graphiste. « Il me souvient d'un temps où je méprisais dans les livres tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eût suffi de chiffons souillés de têtes de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés, une mise en pages négligée, si toutefois le texte même était fait pour le séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel. » Ainsi Paul Valéry avouait-il – condamnait-il – son indifférence à l'égard de la forme des ouvrages, devenue plus tard essentielle à ses yeux : « Rien ne mène plus sûrement à la barbarie qu'un attachement exclusif à l'esprit pur. On méprise les objets et les corps [2]. » Voilà précisément énoncée la responsabilité du designer graphique. Mais la place occupée par ce professionnel, parmi les différents acteurs d'une industrie en pleine mutation, se révèle en France extrêmement variable.

EXCEPTION OU DÉCEPTION FRANÇAISE ?
POUR UNE HISTOIRE GRAPHIQUE DE L'ÉDITION AU XXe SIÈCLE

Dans son panorama critique intitulé *Modern Typography* [3], Robin Kinross présente la célèbre, et toujours en vigueur, couverture de la collection dite « blanche » de Gallimard comme l'exemple le plus caractéristique

[1] *Notre livre (URSS)* [1926-1927], repris dans Claude Leclanche-Boulé, *Le Constructivisme. Typographies et photomontages*, 1984, traduit de l'allemand par l'auteur, Paris, Flammarion, 1991, p. 137-139.
[2] Paul Valéry, « Livres » [1923], *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1977, p. 1251-1252.
[3] Robin Kinross, *La Typographie moderne* [1992], traduit de l'anglais par Amarante Szidon, Paris, B42, 2012.

de l'édition française courante, isolée selon lui dans une tradition immuable directement héritée du siècle des Lumières, et imperméable à tout esprit d'innovation. À l'aune de la stricte modernité typographique, le retrait de la France au XXe siècle demeure indéniable – l'indifférence, voire l'hostilité, longtemps manifestée par les Français à l'égard des expérimentations du Bauhaus, en constitue sans doute l'un des signes les plus flagrants[4].

« L'affiche qui en définitive est une page agrandie crée des architectures neuves qui retentissent dans cette réunion de pages qu'est un livre. » Énoncée en 1931 à la fin de *L'Art du livre en France des origines à nos jours*[5], cette affirmation avait un grand mérite : elle délivrait « l'art du livre » de son noble confinement. Le design éditorial constitue bien l'un des aspects d'un secteur plus vaste, et entretient des liens étroits avec les autres champs d'intervention du graphiste : culturels, institutionnels ou commerciaux. Or l'ensemble de la création française dans ce domaine, parent pauvre de l'historiographie spécialisée, attend que se développent les recherches sur son itinéraire singulier. Seul ce travail scientifique, dont les premiers signes apparaissent depuis quelques années, permettra de mieux cerner les raisons de la situation graphique de l'édition française, liée à un ensemble de facteurs à la fois esthétiques, socio-politiques, économiques et techniques. Un tel travail permettra également de souligner et d'analyser les qualités spécifiques d'un corpus mal connu. En effet, si les albums contant les aventures de l'éléphant Babar, créés par Jean de Brunhoff au début des années 1930 (Condé-Nast), et la mise en pages de *La Cantatrice chauve* de Ionesco par Massin en 1964 (Gallimard) sont devenus – aux côtés de la « couverture blanche » évoquée plus haut – des emblèmes de la culture visuelle hexagonale, bien des aspects de celle-ci restent ignorés. Au moins, dans la plupart des manuels, Massin et Pierre Faucheux ont-ils accédé au panthéon international des graphistes. Mais la production des clubs de livres, nés dans l'après-guerre, qui offrirent à l'un comme à l'autre des conditions exceptionnelles d'exercice de leur activité, et qui firent également travailler de nombreux autres créateurs, nécessiterait de plus amples examens afin de mettre en évidence le tournant graphique que connut l'édition française à cette époque.

QU'EST-CE QU'UN BEAU LIVRE ?

Considérons l'état présent de l'édition française. Et tout d'abord, annonçons d'emblée dans quelles limites celle-ci se trouve ici envisagée : en ne s'arrêtant pas aux livres de luxe, catalogues d'art, « beaux livres » de tout poil. Non que cette production manque d'intérêt, une partie de celle-ci constituant même le réservoir le plus sûr de mises en pages originales et d'expérimentations graphiques. La commande des musées, des centres d'art et autres lieux d'exposition, ou encore celle des couturiers, représente pour nombre de graphistes une possibilité privilégiée d'exercer leur talent. Il arrive pourtant que de « beaux livres »

[4] Voir Roxane Jubert, « Typographie et et graphisme. Dissemblances, dissonances… disconvenance ? La France en marge de la révolution typographique » dans Isabelle Ewig, Thomas W. Gaethgens, Matthias Noell (dir.), *Le Bauhaus et la France*, Berlin, Akademie Verlag GmbH, 2002, p. 163-188.
[5] Frantz Calot, Louis-Marie Michon, Paul Angoulvent, *L'Art du livre en France des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, 1931, p. 230.

se révèlent fort laids. Ils suscitent alors la consternation, faisant naître une inquiétude : si des ouvrages d'apparence coûteuse semblent si peu investis de préoccupations graphiques, qu'attendre de l'édition la plus ordinaire ? Ainsi se pose l'inévitable question : qu'est-ce qu'un beau livre ? On a donc choisi d'embrasser le paysage éditorial le plus large afin d'adopter ce point de vue qui permettait, lorsque ce concours existait encore en France[6], et qui permet aujourd'hui à certains de nos voisins (notamment allemands, suisses et néerlandais), de primer parmi les « beaux livres de l'année » des ouvrages de littérature, composés exclusivement de texte, des livres de poche, ou encore des livres scolaires ou scientifiques.

L'ÉDITION SANS GRAPHISTE

La situation sans doute la plus paradoxale, compte tenu du sujet traité ici, est l'absence totale de contribution graphique, qui entraîne des résultats au demeurant fort divers, de la rébarbative publication universitaire à l'élégante plaquette de poésie sur papier chiffon, patiemment élaborée. Un éditeur, en effet, peut négliger de s'adjoindre la compétence d'un graphiste pour des raisons très différentes, voire opposées. Il peut, à l'instar de Valéry avant que ne s'opère sa révolution personnelle en la matière, estimer la forme du livre sans importance aucune. Il s'en remet alors à quelque modèle de mise en pages éprouvé, et charge un opérateur – parfois l'imprimeur lui-même – de l'appliquer aux textes qu'il entend reproduire. La maîtrise, désormais accessible à tous, de l'outil informatique constitue aujourd'hui l'une des plus grandes sources d'affaiblissement du niveau d'exigence graphique, une illusoire sensation de compétence s'emparant de chaque utilisateur de logiciel de mise en pages. Le risque que présente cette fallacieuse conviction d'autosuffisance se trouve renforcé par l'argument économique, qui vient légitimer chez tout éditeur le désir de limiter le nombre des intervenants pour chaque projet de publication.

À côté de tels exemples on rencontre une frange d'éditeurs qui s'appliquent à transmettre un héritage classique à travers des livres soigneusement réalisés, dont chaque composant fait l'objet d'un choix et d'une attention particulière. C'est alors non pas l'indifférence à l'aspect matériel du livre, mais au contraire l'extrême souci de la forme de celui-ci qui conduit à se passer des services d'un graphiste. Parfois collectionneurs, toujours connaisseurs, ces éditeurs souvent travaillent à l'échelle artisanale. Ils disposent dans certains cas de leur propre presse, et s'inscrivent dans la continuité d'une tradition de l'imprimerie qui réunissait en une seule et même culture individuelle l'expertise du typographe, le métier de l'imprimeur et celui de l'éditeur. La profession de graphiste, historiquement liée à la modernité, demeure généralement étrangère à cet univers.

Il est un autre secteur dans lequel les graphistes trouvent difficilement leur place, celui du livre dit « de jeunesse ». Pourtant,

6 De 1958 à 1978, un catalogue annuel (édité par le Comité permanent des expositions du livre et des arts graphiques, Cercle de la librairie, Paris) présentait la sélection des « Cinquante livres de l'année », retenus pour « le soin et l'art apportés à leur réalisation matérielle ». En 2007, l'association Concours des plus beaux livres français a relancé ce prix, qui s'est tenu jusqu'en 2009, pour disparaître de nouveau.

il s'agit précisément d'un domaine où prédomine l'aspect visuel, non seulement à travers l'illustration, mais à travers également l'apparence du texte. L'usage, cependant, veut que l'on confie la responsabilité de l'image à un illustrateur, du reste souvent spécialisé dans ce type d'ouvrages, lorsque l'auteur et l'illustrateur ne sont pas une seule et même personne. Un jeune éditeur, après avoir commencé sa carrière dans le secteur jeunesse des meilleures maisons, découvrit ainsi avec surprise, lorsqu'il migra vers l'édition muséale, cette pépinière de graphistes français sollicités pour réaliser des catalogues, et dont il ignorait l'existence.

PHILOBIBLION

Tous les graphistes s'accordent sur ce point : l'édition paie mal. Mais elle conserve une incontestable aura, et les valeurs généralement associées à la « culture de l'écrit » qui lui restent attachées la préservent d'une totale désaffection. Travailler pour l'édition suppose toujours un engagement. Et des sacrifices. Ce phénomène se vérifie du reste à l'échelle des agences spécialisées qui déclarent poursuivre, en dépit de leur faible rentabilité, leurs prestations graphiques dans le secteur du livre pour des raisons d'image de marque. « Pour l'homme qui use de sa raison, les livres doivent être plus chers que la fortune », disait Richard de Bury[7]. Six siècles et demi plus tard, l'actualité de ces propos n'est pas démentie.

L'étendue possible de son action dans le champ éditorial, telle qu'un graphiste peut la concevoir, dépasse souvent l'idée initiale que s'en forme le client. Attendant la réalisation graphique d'un unique ouvrage, un éditeur se verra par exemple proposer en retour la refonte totale de son identité visuelle. Ayant délégué la mise en pages intérieure d'un livre, il s'entendra répondre que celui-ci perdrait son unité si la couverture n'était elle-même élaborée dans le même élan. Ces échanges peuvent se révéler fructueux et déboucher sur un élargissement de la commande lorsqu'un éditeur peu familier des problématiques graphiques prend ainsi la mesure, au contact du designer, des effets entraînés par l'impact visuel de sa production. Mais l'issue ne se révèle pas toujours aussi positive, et tous les graphistes ne souhaitent pas assurer ce rôle pédagogique auprès de leurs interlocuteurs.

Si la faible culture graphique des éditeurs apparaît quelquefois comme un obstacle direct à une collaboration satisfaisante, dans bien des cas la question se pose en des termes très différents. L'édition française ne manque pas, aujourd'hui, de directeurs artistiques compétents, recrutés afin de garantir la qualité et la cohérence visuelle des publications de la maison qui les emploie. Assuré en interne, totalement ou partiellement, ou encore sous-traité auprès d'un réseau de professionnels extérieurs, l'ensemble du travail de conception graphique contrôlé par le directeur artistique dépend d'une politique générale, tant éditoriale que commerciale, et d'une organisation

[7] Richard de Bury, Philobiblion. *L'Excellent Traité sur l'amour des livres* [1473], écrit entre 1343 et 1345, Bruno Vincent (éd.), Paris, Parangon, 2001.

spécifique des activités de la maison. Lorsqu'il s'agit d'ouvrages de texte pur, la direction artistique ne s'applique qu'à la couverture ou à la jaquette. L'intérieur des livres, placé sous une autre responsabilité, répond en effet à une charte préétablie (fixée parfois il y a fort longtemps) et seule une refonte de la collection permet d'en modifier l'apparence. Les décisions techniques – choix du papier, impression, reliure – relèvent d'un service de fabrication distinct. La réussite graphique se mesure difficilement, et les directeurs artistiques font tous à ce sujet preuve d'une grande philosophie : ils savent qu'un succès commercial est toujours attribué à la qualité du texte, un échec toujours imputé à la couverture. Le pouvoir exercé par les représentants demeure en France prépondérant. Mais la pression commerciale peut aussi engendrer des effets positifs sur la création. Certaines catégories de publications lucratives, tels par exemple les livres de cuisine, peuvent donner lieu à de fécondes expériences de mise en pages. La compétition qui se joue sur les tables des libraires stimule l'inventivité, et la multiplication des jaquettes devient une source nouvelle de commande (dont bénéficient largement les illustrateurs, une nouvelle question se posant dès lors : celle, précisément, de la culture graphique de ces derniers... Mais ceci est une autre histoire).

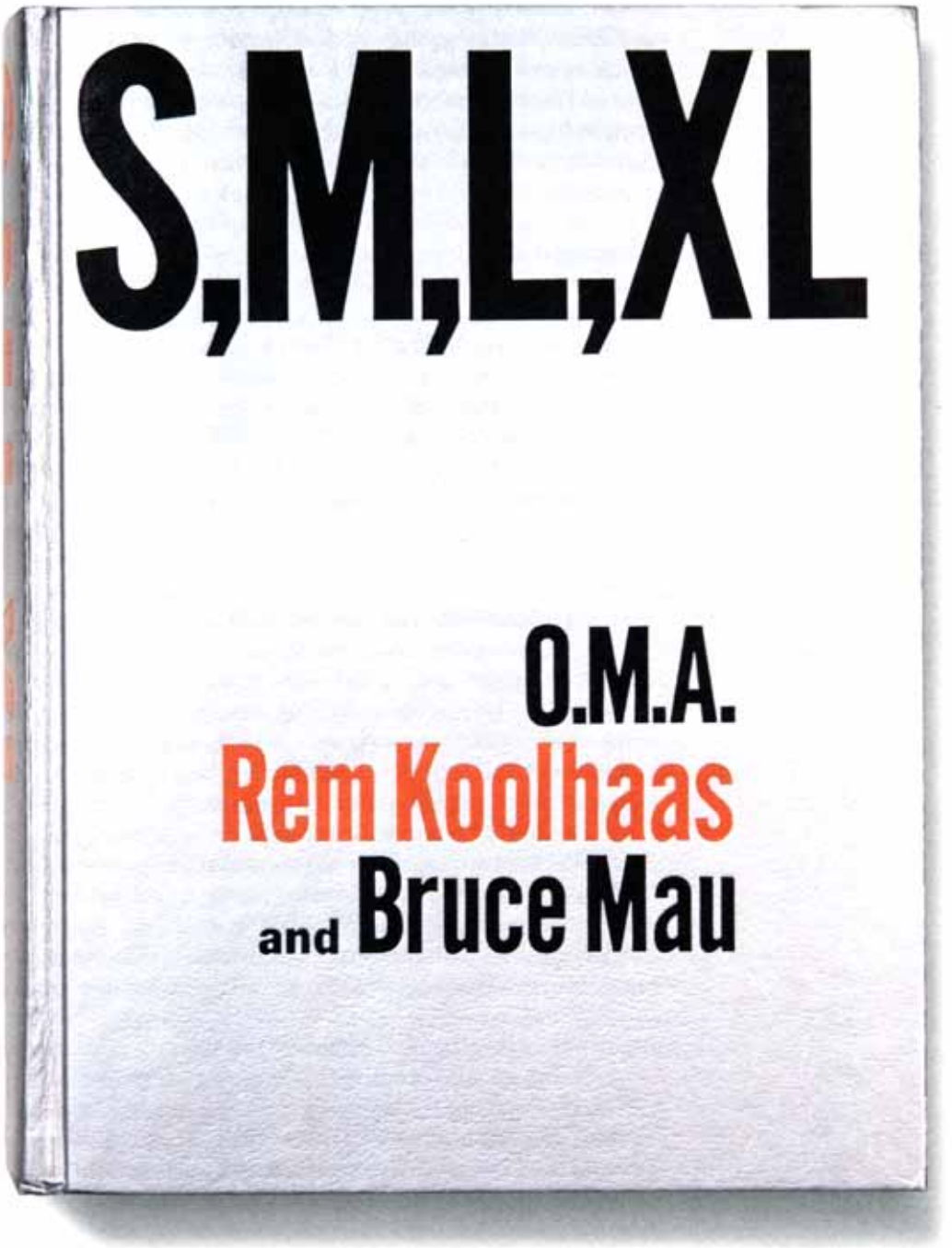
LE LIVRE À VENIR

Las de négocier sans succès, d'argumenter inlassablement pour défendre leurs créations, découragés de voir celles-ci amputées par des opérations de fabrication dont le suivi leur échappe, fatigués de devoir persuader les éditeurs qu'un investissement esthétique peut quelquefois rapporter gros – et, lorsque cette prédiction se confirme, agacés de constater qu'aucun droit d'auteur ne vient rétribuer leur réussite, certains graphistes indépendants, pourtant, ne lâchent pas prise. Et quelques-uns, plutôt que d'abandonner cette activité, choisissent de sauter le pas et créent leur propre structure éditoriale. D'autres trouvent des terrains d'entente avec des clients éclairés et réservent leur contribution, forme de militantisme esthétique, à des projets éditoriaux dont ils approuvent les fondements. Éditeurs et graphistes se voient alors réunis par une démarche et des convictions communes.

L'édition subit les effets de l'évolution économique : les impératifs de rentabilité pèsent sur une production dont la qualité de bien de consommation l'emporte chaque jour un peu plus sur celle de bien culturel. Le secteur du livre scolaire, pourtant fondamental, et le seul à offrir à des millions d'enfants une chance de se former l'œil à d'autres sources que télévisuelle ou commerciale, renonce à toute innovation. Et parfois même à la qualité minimum, faute d'un véritable engagement, jugé incompatible avec une gestion performante. Il importe d'œuvrer pour que la culture visuelle se développe en France, et la réappropriation de notre histoire graphique constitue une étape majeure de cette

démarche. Car, s'il faut lutter pour que l'édition sans éditeurs, dont André Schiffrin, après Jérôme Lindon, a dénoncé le redoutable mécanisme[8], ne devienne le modèle exclusif de production des livres dans le monde, il convient également d'éviter le désastre que serait une édition sans graphistes. Le développement des nouvelles technologies ne change rien à cette situation : fût-il électronique, le livre à l'écran a besoin du designer graphique, de son expertise typographique, de l'originalité de ses réponses et de sa capacité d'invention.

[8] Jérôme Lindon, « L'édition sans éditeurs », *Le Monde*, 9 juin 1998 ; André Schiffrin, *L'Édition sans éditeurs*, traduit de l'américain par Michel Luxembourg, Paris, La Fabrique, 1999.



OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL* [1995], Cologne, Taschen, 1997, 18,5 × 24 cm, couverture et doubles pages

Paru dans la revue
Les Cahiers du Musée national d'art moderne,
n° 68, été 1999.

« Je suis un livre. »

À propos de *S,M,L,XL*, par Rem Koolhaas et Bruce Mau

« Les livres ne doivent pas tout à la sublimité de l'esprit qui les conçut. Je n'ai pas peur de dire qu'ils sont matière, et matière noble, matière œuvrée par de savantes et diligentes mains, matière ordonnée, façonnée, douée de vie enfin par une technique qui est un art. [...] Nul art n'est plus voisin de l'architecture que la typographie. »

Henri Focillon[1]

Le lecteur le moins enclin à considérer un livre comme un produit matériel doué d'une existence physique propre se voit néanmoins forcé, devant le bloc inhabituel que constitue *S,M,L,XL*, de reconnaître à celui-ci un statut d'objet en soi – sa couverture métallisée, son volume et son poids imposants se prêtent en effet à toutes les analogies visant à souligner son ostensible matérialité : brique, pavé, etc. (Le format du livre – 18 x 24 cm – n'a rien d'exceptionnel, en revanche ses sept centimètres d'épaisseur et ses 2,7 kilos le distinguent nettement de la production éditoriale courante.) Les commentaires ont largement exploité un tel vocabulaire à double sens, pointant du même coup l'aspect métaphorique de ce livre d'architecture.

S,M,L,XL est le fruit d'une conviction partagée par ses auteurs, quant à l'interdépendance d'un contenu (à la fois intellectuel et visuel) et de sa mise en forme dans un médium comme celui du livre. Pour interroger les qualités matérielles de l'ouvrage, et tenter de dégager ce qu'on pourrait appeler la compétence graphique de son élaboration, on adoptera ici, selon un pur artifice, l'attitude inverse de celle qui consiste à consulter un livre en oubliant son support et à en lire le texte dans l'indifférence des choix typographiques effectués. On ne fera pas référence ici aux écrits que contient le livre et l'on renoncera à une lecture « complète » de celui-ci, qui combinerait évidemment les deux approches.

Paru fin 1995, tiré à 30 000 exemplaires partagés entre deux éditeurs – The Monacelli Press à New York et 010 Publishers à

[1] Préface à Marius Audin, *Le Livre, son architecture, sa technique*, Paris, Crès, 1924, p. VII.

Rotterdam – puis réédité dès 1997, *S,M,L,XL* est signé conjointement par l'architecte Rem Koolhaas et le graphiste Bruce Mau[2]. Le livre se présente sur 1345 pages comme « une accumulation de mots et d'images qui éclaire la condition de l'architecture aujourd'hui » – ce sont les termes proposés en quatrième de couverture. Il compile un ensemble de textes de Rem Koolhaas (certains déjà parus sous forme d'articles[3]) et documente les différents projets de OMA, distribués dans les quatre parties de l'ouvrage annoncées par le titre *S,M,L,XL*. L'ordre de présentation adopté ne répond pas à des critères chronologique ou géographique, mais se réfère à l'échelle des projets (small, medium, large, extra large). La quantité des illustrations, le montage auxquelles celles-ci sont soumises dans une maquette qui joue sur les contrastes de formes et de couleurs, la variété du traitement typographique, en font un ouvrage surprenant sur le plan visuel. Il a suscité d'innombrables réactions, tant dans le champ de l'architecture que dans celui du design, parmi lesquelles il faudrait mentionner, à côté des recensions et articles parus dans la presse, un « effet *S,M,L,XL* » ayant entraîné la publication d'un certain nombre d'ouvrages cherchant à se mesurer à ce phénomène éditorial, ou se plaçant dans son sillage[4]. L'entreprise, assurément colossale, que constitua la réalisation de ce livre dura cinq ans et nécessita l'engagement croisé de deux équipes, l'une à Rotterdam au sein de OMA[5] et l'autre à Toronto où se tient l'agence animée par Bruce Mau, BMD (Bruce Mau Design)[6]. Dès avant sa parution *S,M,L,XL* s'annonçait déjà comme un événement, l'ampleur du propos – destiné à récapituler plus de vingt ans d'architecture de Rem Koolhaas et de OMA –, la longueur du processus d'élaboration et l'originalité de la collaboration ayant fait précocement l'objet de commentaires divers (la revue *ANY* avait consacré au livre un dossier spécial en 1994[7]). L'ampleur du phénomène tient sans conteste aux vertus d'une médiatisation bien orchestrée, à la notoriété de Rem Koolhaas et à l'intérêt suscité par son travail, mais s'appuie aussi sur les caractères propres à l'ouvrage, qui lui confèrent son indéniable originalité : une double signature assez inattendue, une structure complexe et un design très visible (en deux comme en trois dimensions : du point de vue de la mise en pages comme de la forme de l'objet).

SIGNATURE

Une telle association d'un architecte et d'un graphiste n'est pas en soi exceptionnelle ; elle le devient dès lors que le graphiste n'apparaît plus sous la forme d'une simple mention discrète, au même titre que l'imprimeur ou le photograveur, mais comme véritablement partie prenante dans la conception du livre. Si le nom de Rem Koolhaas sur la couverture se détache – en jaune dans la première édition, en orange dans la seconde – de façon à lui concéder visuellement une certaine préséance (le fond est gris, la typographie par ailleurs est noire), Bruce Mau n'en apparaît pas moins comme coauteur.

2 Rem Koolhaas est né à Rotterdam (Pays-Bas) en 1944. Bruce Mau est né en 1959 à Pembroke (Canada). Il s'agit là d'une triple signature si l'on considère la présence sur la couverture de OMA (Office for Metropolitan Architecture, agence fondée par Rem Koolhaas, Elia et Zoe Zenghelis et Madelon Vriesendorp en 1975 à Londres. En 1978, une autre agence est ouverte à Rotterdam, qui centralise depuis lors les activités de OMA).
3 Le livre reproduit également (p. 23-43) les pages de conclusion du précédent ouvrage de Rem Koolhaas, dans son édition originale : Rem Koolhaas, *Delirious New York*, New York, Oxford University Press, 1978.
4 Dans le domaine de l'architecture, le livre de Bernard Tschumi, *Event Cities* (Cambridge [Mass.], The MIT Press, 1994), fut par exemple considéré comme directement lié à *S,M,L,XL*, quoique ce dernier ait été encore en préparation lors de la sortie du premier : d'une part le parti pris noir et blanc du livre de Tschumi, alternative, selon ses propres termes dans la préface, aux « *glossy picture books* », prend clairement à contrepied la maquette bigarrée de *S,M,L,XL* ; d'autre part l'épaisseur importante du livre a été interprétée comme une volonté de faire « aussi gros ». Voir à ce sujet l'article de John Shnier « Conversations: Plump Fiction », *Canadian Architect*, vol. 40, nº 11, novembre 1995, p. 21. Un livre publié chez le même éditeur néerlandais que *S,M,L,XL* a pris également l'allure d'un « pavé » architectural : MVRDV, *FARMAX*, Rotterdam, 010 Publishers, 1998. Le catalogue de la Documenta X, *Politics*, Ostfildern, Cantz, 1997, peut aussi être mis, à cause de son poids, de sa couverture métallisée et de ses options graphiques, sur le compte d'un « effet *S,M,L,XL* ».
5 Voir note 2.
6 Je tiens à remercier vivement BMD, et particulièrement Amanda Sebris, de la précieuse aide documentaire apportée pour la rédaction de cet article.
7 *ANY*, nº 9, 1994, dossier « The Bigness of Rem Koolhaas ».
8 John Shnier, « Conversations: Plump Fiction », *op. cit.*, p. 21. C'est moi qui traduis, comme chaque fois qu'il n'est pas fait d'autre mention.

La question de la signature du livre n'alla pas de soi et fut longuement discutée. Divers articles parus avant l'achèvement de celui-ci témoignent d'hésitations quant au statut à accorder aux différents acteurs mobilisés par la réalisation de *S,M,L,XL* (la qualité d'auteur de Rem Koolhaas demeurant incontestable) . « La paternité [du livre] est l'un des problèmes les plus difficiles dans ce projet [...]. Distinguer exactement mon travail de celui de Rem dans le livre devient vraiment difficile. Au niveau des idées, le travail est celui de Rem, mais dans la synthèse du texte, de l'image et de l'architecture, on ne peut isoler la part de chacun[8]. » Plusieurs solutions avaient été envisagées et c'est finalement la formule la plus radicale qui fut adoptée : celle du partage affiché. Si cette forme de déclaration que constitue la double signature ne suffit pas à renverser totalement les habitudes et à bouleverser les regards – l'attitude de Benjamin Buchloh, par exemple, attribuant les mérites du design de *S,M,L,XL* à Rem Koolhaas, fut relevée avec amertume par Bruce Mau[9] –, elle vise pourtant clairement à introduire une nouveauté dans le champ éditorial.

S,M,L,XL présente un aspect extérieur qui peut évoquer – dans le registre des matériaux de construction – ce dont il traite[10] et sa structure elle-même renvoie à ce qu'on pourrait appeler une syntaxe architecturale. L'usage de la métaphore architecturale constitue le b.a.-ba du discours en matière de chose écrite et imprimée : quant au texte, à la typographie, à la mise en pages, à l'organisation générale d'un ouvrage et jusqu'à son édition, le concept de livre est habité par l'image de l'architecture, et cela depuis bien avant l'invention de l'imprimerie[11]. C'est à l'aune de cette proximité et de cette affinité anciennes de l'architecture et du livre que se mesure l'enjeu de la double signature de *S,M,L,XL*. Le métier de l'architecte a souvent servi de référence à qui voulait définir le savoir-faire du typographe. En 1683, Joseph Moxon dans ses *Mechanicks Exercises* indiquait déjà : « Tout bien réfléchi, je considère pour ma part que l'on doit trouver chez un typographe toutes les compétences d'un architecte, et plus encore[12]. » C'est bien à ce point de vue que semble se ranger Bruce Mau, lorsqu'il déclare embaucher, dans son agence de graphisme, de préférence des architectes[13]. Il n'est évidemment pas indifférent que l'affirmation publique du designer Bruce Mau comme auteur ait eu lieu avec un livre d'architecture, et qu'il en partage la paternité avec un architecte. Avant Rem Koolhaas, Frank O. Gehry avait offert à Bruce Mau l'occasion de se frotter à une problématique architecturale en lui demandant de concevoir l'identité visuelle du Walt Disney Concert Hall (Los Angeles, 1991). BMD avait alors conçu une police de caractères spécifique, témoignant d'une forme de travail empathique avec le commanditaire : la typographie du Walt Disney Concert Hall, conçue à partir d'un mélange de plusieurs polices de caractères, se présente comme un alphabet aux lettres accidentées, sorte de chaos

9 « Les contributions de Buchloh au catalogue de la Documenta évoquent le design de *S,M,L,XL* mais l'attribuent à Rem. C'est la stupide réalité du monde. Je n'y peux rien mais je me sens mal quand Buchloh parle de mon travail sans daigner me reconnaître. Mais toute personne qui réalise aujourd'hui un travail novateur doit affronter ce genre de chose », dans Kate Glaser, « A Conversation with Renegade Designer Bruce Mau », *Omnibus/ documenta X*, octobre 97, p. 30.

10 On aimerait risquer, pour décrire le lien entre l'apparence de brique ou de pavé du livre et son contenu architectural, une transposition des catégories de « canard » et de « hangar décoré » pour les bâtiments, forgées par Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour dans *Learning from Las Vegas* [1972], Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977. La plupart des livres sont des hangars décorés, la couverture tenant souvent lieu d'« ornementation » appliquée indépendamment de l'espace intérieur et de la structure de l'ouvrage ; *S,M,L,XL* est un canard si l'on considère la « forme symbolique » d'ensemble du livre, évoquant sous les allures d'un élément de construction l'univers auquel se réfère son contenu. Mais on rencontre des cas de « canards » éditoriaux plus flagrants, tels ces livres de Judith Dupré *Gratte-ciel du monde* et *Les Ponts* (Cologne, Könemann, 1998, pour l'édition française) qui ont pris une forme étroite et allongée, le premier par déformation verticale, à l'image d'un gratte-ciel, et le second par étirement horizontal, à l'image d'un pont.

11 Sur les relations du texte, du livre et de l'édition avec l'architecture, voir par exemple Philippe Hamon, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989, notamment l'introduction et le premier chapitre. Ce qu'Otto Pächt, dans *L'Enluminure médiévale* (Paris, Macula, 1994, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, p. 192), a décrit comme la « double allégeance » du manuscrit enluminé à l'architecture est au cœur de tous les travaux sur le livre médiéval. À propos des relations de la typographie et de la mise en pages avec l'architecture, on se souviendra des origines épigraphiques de la typographie moderne, les modèles de caractère de l'imprimerie naissante ayant au XVe siècle largement emprunté aux relevés d'inscriptions antiques effectués par les architectes. La question de la « construction » des lettres comme celle de la page imprimée a depuis lors été traitée dans un rapport constant avec le modèle architectural.

12 Joseph Moxon, *Mechanicks Exercises, On the Whole Art of Printing* [1683-1684], Herbert Davis, Harry Carter (éd.), Londres, Oxford University Press, 1958, p. 11.

13 « Il est plus facile d'entraîner un architecte formé que de former un designer entraîné » (propos de Bruce Mau rapportés par Ken Coupland, « Bruce Mau: Book Maker », *Graphis*, n°314, 1998, p. 80).

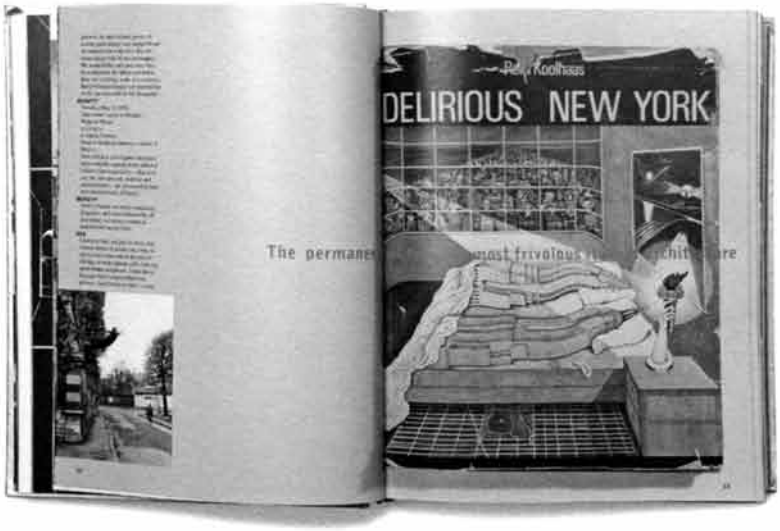
maîtrisé et dessiné dans une évidente recherche de proximité conceptuelle et esthétique avec l'œuvre de Frank O. Gehry. Mais c'est à travers son travail pour la revue américaine *Zone* que Rem Koolhaas avait repéré Bruce Mau. Ce dernier évoque le numéro inaugural en ces termes : « La résonance de *Zone* 1/2 tient au fait que le livre était lui-même un modèle d'urbanisme, il constituait son sujet plus qu'il ne le représentait. Le livre est devenu une ville[14]. » On comprend quelle complicité pouvait dès lors s'établir avec Rem Koolhaas qui décrivait, plusieurs années auparavant, dans l'introduction de son premier ouvrage, *Delirious New York*, la structure de celui-ci comme « un simulacre de la trame de Manhattan, une succession de *blocs* dont la proximité et la juxtaposition renforcent la signification individuelle[15] ».

La démarche adoptée par Rem Koolhaas, en amont de la réalisation de *S,M,L,XL*, qui consista à chercher dans le champ du design graphique une personnalité avec qui collaborer, relève d'une attention rare portée à la question de la mise en pages. Le livre d'architecture, dans la mesure où l'illustration peut y jouer un rôle prépondérant, appelle a priori plus naturellement que d'autres types de publication un traitement graphique spécifique, mais *S,M,L,XL* fait pourtant sur ce point cavalier seul dans l'ensemble de l'édition d'architecture récente – et dans l'édition en général : une telle combinaison de textes, à la fois documentaires et théoriques, et d'images empruntées aux univers les plus variés est rarissime. Ceux qui cherchèrent à *S,M,L,XL* des précédents illustres s'orientèrent (en dehors des modèles littéraires proposés ironiquement, comme *Ulysse* ou *Pantagruel*)[16] vers Le Corbusier, Palladio ou Wright[17], et les comparaisons furent alors plus guidées par le caractère démonstratif ou pédagogique du propos, le contenu rétrospectif du livre ou son impact théorique, que par une similitude entre la matière complexe, hétérogène, de *S,M,L,XL* et les exemples sollicités. La mention de Bruce Mau en couverture met en avant le processus de réalisation, de fabrication du livre, et rejoue ainsi, à l'échelle de l'objet entier, ce que chacun des projets évoqués dans *S,M,L,XL* révèle quant à sa propre élaboration. L'importance accordée à la mise en pages relève d'une démarche attentive aux moyens qu'elle mobilise, et soucieuse d'en exposer la mise en œuvre.

STRUCTURE

Le titre, qui surplombe le nom des auteurs sur la couverture, participe également de cette fonction d'exposition du contenu : strictement descriptif, il annonce avec une grande économie l'ordre qui régit le contenu de l'ouvrage. Il adopte un système de classification d'origine anglophone mais devenu quasi universel, celui du prêt-à-porter. Le titre ajoute ainsi à la métaphore du livre comme architecture, que déploie la couverture-façade, celle non moins éprouvée de l'architecture comme vêtement.

14 Bruce Mau, dans Ken Coupland, « Bruce Mau: Book Maker », art. cité, p. 79.
15 Rem Koolhaas, *New York délire* [1978], traduit de l'anglais par Catherine Collet, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 11.
16 Jean-Claude Garcias, « Koolhaas et le sublime », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 304, avril 1996, p. 59.
17 Parce qu'il comporte « non pas un, mais deux textes », le livre serait comparable aux *Quattro Libri* de Palladio, au *Wasmuth Portfolio* de Frank Lloyd Wright ou à *L'Architecture* de Claude Nicolas Ledoux. Voir Terence Riley, « Chute libre », *L'Architecture d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 57. Hans van Dijk fait aussi le parallèle avec Palladio et compare *S,M,L,XL* à la réunion de tous les textes théoriques de Le Corbusier et de son *Œuvre complète*, en un seul volume (« An Anonymous Architect-Hero Is Something to Be », *Archis*, n° 7, juillet 1996, p. 65).



Les quatre grandes parties annoncées dans le titre, entre lesquelles se partage la matière documentaire et théorique du livre, sont traversées par un dictionnaire qui débute dès les pages de titre, et s'achève avant le Post-Scriptum (P.-S.). Les entrées retenues pour ce dictionnaire se succèdent dans l'ordre alphabétique, sans relation spécifique avec le contenu des pages traversées (même si des hasards heureux se produisent à l'occasion). À l'évidente fonction porteuse de cette colonne vertébrale (figurée comme telle : le dictionnaire se présente la plupart du temps en colonne simple, située à gauche sur une page de gauche) ne semble pas répondre une quelconque nécessité sémantique, comme si la forme préexistante créait l'obligation d'un contenu dont la nature importerait peu. Souvenir dérisoire du dictionnaire de Viollet-le-Duc (dont la forme nécessaire et la valeur structurale ont été mises en évidence par Hubert Damisch [18]), le dictionnaire de Rem Koolhaas est un collage de citations, une accumulation de références sans logique apparente. « *High and low* », mêlant architecture, philosophie, cinéma, littérature, art, presse quotidienne, publicité, le dictionnaire fait se côtoyer Montaigne et *Penthouse*. Heidegger, Léonard de Vinci aussi bien qu'un guide touristique sont indifféremment sollicités. Il s'agit d'un jeu, à l'évidence. Un index (« Dictionary References ») redouble en effet le dictionnaire en reprenant dans le même ordre la nomenclature, et fournit les références des citations : ainsi les différentes entrées apparaissent-elles comme une suite de devinettes, dont la solution est donnée à la fin de l'ouvrage. Mais, afin d'assurer son rôle d'ossature jusqu'au bout, le dictionnaire court également au long des pages de ses propres références, lesquelles se terminent donc avant que lui-même ne s'achève.

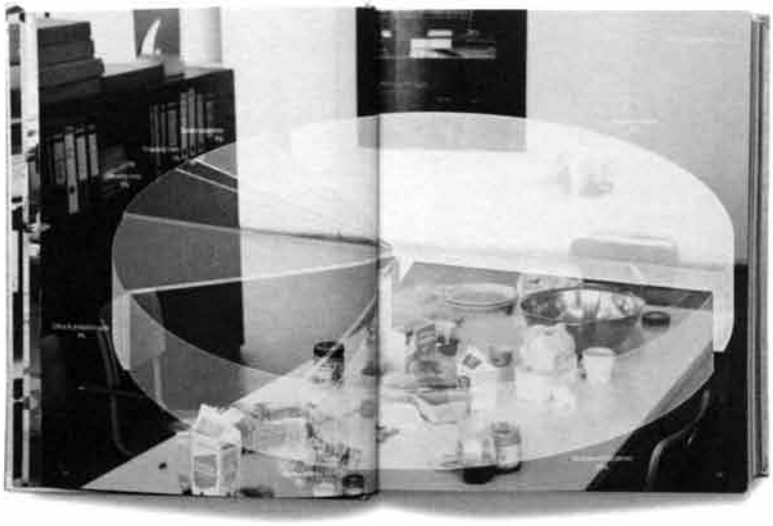
Cet index, qui apporte toutes les précisions sur les auteurs et les sources auxquels sont empruntées les « définitions » des mots,

18 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *L'Architecture raisonnée*, Paris, Hermann, 1964 (introduction par Hubert Damisch).

est lui-même traversé par un autre dispositif de références, celui des images. Le système de renvoi, cette fois, s'appuie sur le numéro des pages. Les rubriques des Dictionary References, imprimées en noir sur fond blanc, sont donc interrompues çà et là par des cartouches noirs contenant un texte en réserve blanche qui dispense les informations relatives aux œuvres ou images reproduites. L'insertion d'un cartouche entre telle et telle références reflète exactement la position de l'image qu'il signale par rapport au déroulement du dictionnaire (par exemple, la légende de *Composition in Black and White* de Piet Mondrian, tableau reproduit p. 276 sous la définition du mot *Crisis*, figure dans un cartouche placé sous la référence de *Crisis*). Le code alphabétique est croisé avec le code numérique, et l'économie virtuose de cet emboîtement assurerait une indéniable commodité de consultation des références si toutes les légendes des images s'y trouvaient. Mais certaines reproductions sont légendées directement dans le texte, leurs références n'apparaissant plus en fin d'ouvrage, alors que d'autres voient leurs sources indiquées dans les pages des crédits photographiques, situées à la suite des pages de références. Ainsi, toutes les œuvres reproduites dans la partie concernant la Bibliothèque nationale de France[19] sont légendées dans le corps microscopique réservé aux crédits, contrastant avec la visibilité accordée aux légendes accueillies dans les Dictionary References. Les raisons qui gouvernent l'apparition de la référence d'une image à l'endroit même de sa reproduction dans le livre, au sein des références du dictionnaire, ou encore dans les crédits, demeurent incompréhensibles au lecteur.

Un « dictionnaire » court donc tout au long du livre, indépendamment du propos développé dans les différentes parties, puis, en fin d'ouvrage, les Dictionary References jouent un rôle d'index tant pour les mots du dictionnaire que pour les images

19 p. 603 à 661 : la main gauche du Christ, détail d'une *Pietà* de Michel-Ange, *Spiral Jetty* de Robert Smithson, un *Concetto spaziale* de Lucio Fontana, *Untitled Film Still #13* de Cindy Sherman.

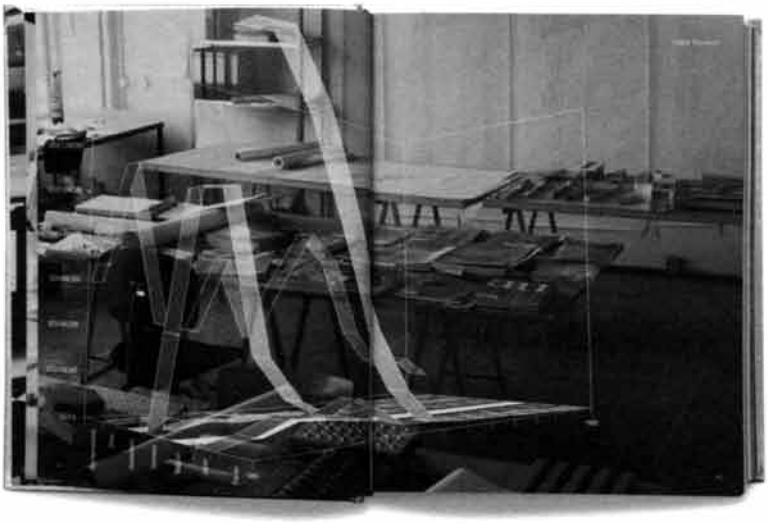


reproduites, et enfin les « Image Credits », organisés sur le modèle exact du déroulement du livre, fournissent les autres références photographiques. Mais la logique apparente, et la rigueur qui pourrait y être associée, sont finalement démenties par une absence de système, en ce qui concerne les images du moins. L'ingénieuse compacité des références textuelles et visuelles, imbriquant alphabet et numérotation, le chevauchement acrobatique du dictionnaire et de son index et la cohésion créée par le dictionnaire s'étirant d'un bout à l'autre du livre participent d'une organisation interne manifestement corrompue et débordée par l'abondance des images[20].

MISE EN PAGES

Dès la deuxième page de couverture, l'articulation visuelle du livre est introduite par une description du travail de OMA, qui s'opère sans recours au texte. Les schémas quantifiant l'activité de l'agence sont reproduits sur des vues photographiques de ses bureaux. La volonté d'employer un langage universel que le titre, énoncé dans une sorte d'espéranto de la consommation, semble manifester, se voit ainsi très vite confirmée par un large usage de l'illustration. L'ouvrage est soumis à l'ordre des images autant, sinon plus, qu'à celui des mots. *S,M,L,XL* peut se laisser uniquement regarder : il suffit de feuilleter quelques pages pour se convaincre de l'intérêt d'une telle expérience. La mise en espace du texte, l'abondance, la variété et le traitement des illustrations, l'usage de la couleur enfin, en font exactement ce livre dont Moholy-Nagy avait prédit l'avènement : « L'invention de la photographie et son développement, la machine à composer phototypique, l'introduction des publicités lumineuses, la continuité optique des films et les effets simultanés d'événements perceptibles par nos sens (les mouvements des grandes villes) rendent possible

20 L'exigence éditoriale interdit évidemment aujourd'hui l'usage de l'illustration que pouvait par exemple pratiquer Le Corbusier dans ses premiers livres, où n'apparaissent souvent ni sources, ni crédits, ni même légendes.



et exigent un niveau entièrement différent dans le domaine optico-typique également. Le texte gris se transformera en un livre d'images chatoyantes[21]. » La période actuelle, marquée par ce qu'il convient d'appeler « l'avènement de l'ère électronique », annoncerait plutôt la disparition du livre et de l'édition imprimée. Or il est remarquable que *S,M,L,XL* – qui n'aurait pu exister sans l'informatique – soit encore bel et bien un livre, tel qu'au début de ce siècle on pouvait l'imaginer. Un livre qui assume sa nature de codex, qui respecte le sens de la lecture, tout en se prêtant aussi à une consultation non linéaire. Bruce Mau a très clairement exprimé sa conviction que la technologie, loin de tuer le livre, permettait au contraire d'en renouveler la forme[22].

Bruce Mau est réputé pour un traitement du texte que certains jugent classique à l'excès. Les choix typographiques, pour *S,M,L,XL*, révèlent une attention portée au confort de lecture combinée avec une intention d'expressivité qui, pour être basique, car limitée par l'exigence de lisibilité immédiate, n'en est pas moins efficace : elle participe à l'effort global consistant à introduire une sensation de diversité, gage de l'attention attendue du lecteur confronté aux 1 345 pages de l'ouvrage – ainsi le texte intitulé « Bigness » commence-t-il, p. 495, dans un corps énorme (corps 45) dont la taille diminue progressivement, et « The White Sheet (a dream) », p. 828, se lit en gris très pâle sur fond blanc. Les variations s'effectuent sur les graisses et le corps des caractères, et concernent plus rarement le rapport au fond, qui demeure toujours contrasté[23]. Le nombre de polices est très limité, mais elles sont traitées de façon à ménager cette impression de changement qui a pu faire dire abusivement à certains commentateurs que la typographie était sans cesse différente. Le respect du texte – de sa lisibilité selon les conventions communément admises – constitue la dominante de ce traitement

21 « Le texte gris se transformera en un livre d'images chatoyantes et sera perçu comme une création optique continue (une suite cohérente de feuilles séparées) », dans László Moholy-Nagy, « La typographie contemporaine : buts, pratique, critique », *Gutenberg Festchrift*, Mayence, 1925, reproduit dans Kristina Passuth, *Moholy-Nagy*, traduit du hongrois par Véronique Charaire, Paris, Flammarion, 1984, p. 295.

22 « Ce qui est intéressant aujourd'hui, c'est que la technologie appliquée au monde de l'image est en train de réinventer le livre, plutôt que de le tuer comme cela avait été prédit. C'est là que nous essayons de nous tenir, dans ce moment de réinvention » (Ken Coupland, « Bruce Mau: Bookmaker », art. cité, p. 80).

23 Outre le texte gris pâle déjà cité, on rencontre seulement deux occurrences de caractères qui ne soient ni blancs ni noirs : comme celles du titre en couverture, les lettres qui composent la ligne de texte superposée aux pages reproduites de *Delirious New York* (p. 22-43) sont orange, et, p. 763, le texte est rouge sur fond noir.

Bigness

Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness. The best reason to broach Bigness is the one given by climbers of Mount Everest: "because it is there." Bigness is ultimate architecture.

typographique. En comparaison d'autres expériences graphiques, récentes ou non, de renouvellement du livre, l'usage presque toujours vertical de l'espace des pages constitue également l'une des caractéristiques de l'ouvrage. *S,M,L,XL* se laisse consulter sans que le lecteur doive tourner l'objet en tous sens[24]. Le travail de réinvention de Bruce Mau s'exerce à l'intérieur d'un territoire bordé de contraintes et d'usages auquel il semble soucieux de se conformer. *S,M,L,XL* est du reste un livre dont la reliure obéit assez aux lois du genre pour permettre une ouverture vraiment aisée, malgré son épaisseur imposante.

À toutes les images commandées directement par le propos architectural du livre – dessins, maquettes, simulations, photos de chantiers, de bâtiments ou de sites – s'ajoute un matériel illustratif exogène, d'origines diverses, dont les liens avec les autres documents s'établissent en différents registres. Il peut s'agir de photographies d'archives, de photos de presse, de cartes postales, de gravures anciennes, d'images pornographiques, de pages tirées de supports variés : catalogue de vente, magazine satirique, journal à sensation, ou de reproductions artistiques. Si l'usage quelquefois très littéral de l'illustration a été dénoncé par certains, l'utilisation des images joue plutôt sur la multiplication ou l'ouverture du sens – on peut au demeurant trouver éventuellement une vertu comique ou ironique à l'illustration la plus littérale, tel ce détail de zèbre figurant en marge d'un paragraphe où il est question de « zèbre conceptuel ». La mise en pages de *S,M,L,XL* ne limite pas son ambition à mettre un peu de distraction dans un corpus professionnel par ailleurs autosuffisant, ni à clore, dans un ultime élan moderne, l'objet du livre sur lui-même par une forme transparente et parfaitement architecturée. Elle produit plutôt une sorte d'univers parallèle, qui s'organise dans un double mouvement d'amarrage ponctuel au discours développé autour des projets, et d'autonomie propre.

Un manifeste paru dans *I.D. Magazine*[25] propose, en quarante-trois adages, sous le titre « Incomplete Manifesto for Growth » (« Manifeste incomplet en faveur de la croissance »), quelques-unes des convictions de Bruce Mau, comme celle-ci (article n° 9 de la série) : « Begin anywhere. » Devant la difficulté que peut représenter la description des relations tissées à l'intérieur du livre entre ses différents composants, il est d'autant plus tentant de suivre cette prescription qu'elle a dû présider à l'organisation visuelle de l'ouvrage. On peut en effet repérer plusieurs principes dont les visées sembleraient être la mise en boucle des images, sans égard pour la structure apparente du livre, voire destinées à dénoncer la rigidité de cette structure, et à suggérer une consultation qui commencerait n'importe où et se laisserait guider par un fil ou par un autre, indépendamment du classement des projets.

Figuration par défaut de la métaphore vestimentaire du titre, des corps nus ponctuent le livre – sur dix-neuf pages dispersées

24 Pour prendre un exemple très récent, apparu non dans le champ de l'architecture mais dans celui de l'art, le livre intitulé *Cream*, Londres, Phaidon, 1998, représente une expérience de consultation épuisante, que Peter Plagens a brocardée dans son compte rendu « Postmodern Churn », *Bookforum*, printemps 1999, p. 4.
25 Bruce Mau, « Incomplete Manifesto for Growth », *I.D. Magazine*, mars-avril 1999, p. 56-58.

(auxquelles on peut ajouter celle qui présente une *Anthropométrie* d'Yves Klein). Ces nudités sont partagées entre les deux sexes, les âges de la vie, les races, les origines documentaire, pornographique ou artistique des images, enfin les époques diverses auxquelles elles appartiennent. Formant dans la virtualité de leur juxtaposition une sorte de séquence, chacune de ces images de corps nus peut elle-même, associée à d'autres images, participer à une ou plusieurs autres séquences : des couples, de la pornographie, de la peinture, etc. Une série de trois représentations vestimentaires[26] répond à la série des corps nus : un environnement de l'artiste Guillaume Bijl (Installation *Hernnkleidung*, Kunstverein Cologne, 1986), reconstituant un magasin consacré à l'habillement masculin et exposant des costumes ; une page de catalogue présentant des modèles de sous-vêtements pour homme (*Advertisement for Men's Underwear*) ; une femme voilée d'Afghanistan, dont même les yeux sont invisibles, qui porte un enfant dans ses bras (« Afghanistan 1993 », photo Steve McCurry, Magnum photos, New York). Ces images, toutes trois spectaculaires dans des registres très différents, articulent chacune un lien spécifique avec le propos du livre. Le magasin de Guillaume Bijl expose le vêtement sur le mode du simulacre, l'« Aktuele Slip-Boutique » fonctionne, sous les espèces d'une page de graphisme vernaculaire, comme l'exposition virtuelle du produit qu'elle promeut, alors que le visage de la femme est soustrait à l'exposition, son regard dérobé au nôtre, protégé derrière la grille de tissu ménagée dans sa *burqa*. L'allusion à la protection est encore renforcée par la présence de l'enfant, manifestement blessé à la tête – surexposé à la guerre –, et appuyée par la reproduction, sur la même page, d'une œuvre de Lygia Clark intitulée *Sensorial Hood* (1967) :

26 P. 198, 482-483, 555.

un visage encagoulé dont on voit à peine les yeux, défendus par deux disques opaques placés à petite distance des ouvertures et condamnés à une vision exclusivement oblique sur l'extérieur. Lorsque l'on cherche les raisons qui ont pu conduire à insérer ces images là où elles se trouvent dans le livre, les correspondances entre les photographies et les projets concernés ne sont pas toujours claires, loin s'en faut. Peut-être Guillaume Bijl et son faux magasin illustrent-ils le texte en regard duquel celui-ci est placé : « Imagining Nothingless » (qui s'ouvre ainsi : « Là où il n'y a rien, tout est possible, là où l'architecture est présente, rien [d'autre] n'est possible[27] »). Sans doute le voile afghan rappelle-t-il les façades comme aveugles des maquettes du concours pour l'hôtel de ville de La Haye. Mais on ne voit pas comment relier les slips colorés, tirés d'un catalogue de vente hollandais, avec le « *Project for an Office City* », sur le site de l'aéroport de Francfort, en Allemagne. Ces sous-vêtements annoncent en revanche la photo introductive de la troisième partie, *L*, qui commence peu après et présente un homme de dos, parfaitement nu (p. 494). Plus loin, c'est une autre double page d'apparence analogue (p. 1257-1258) qui s'impose comme un rappel, formel cette fois, de la première : la disposition générale, le sens de lecture et les registres colorés sont très proches, malgré la composition exclusivement typographique ici. Il s'agit d'annonces sexuelles (« *I want to make you come* », « *Women's fantasies* », « *Danish delights* », etc.), et une association scabreuse peut aussi venir à l'esprit.

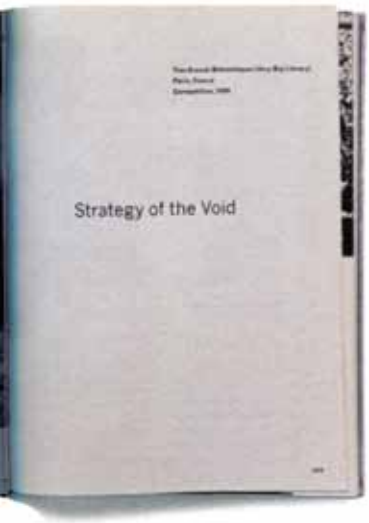
Il y a, dans l'illustration de cet ouvrage, et pour emprunter à Roland Barthes un vocabulaire sémiologique en l'occurrence fort utile, une très grande « flottaison » du sens, et le rôle d'« ancrage » du texte par rapport aux images non documentaires est globalement

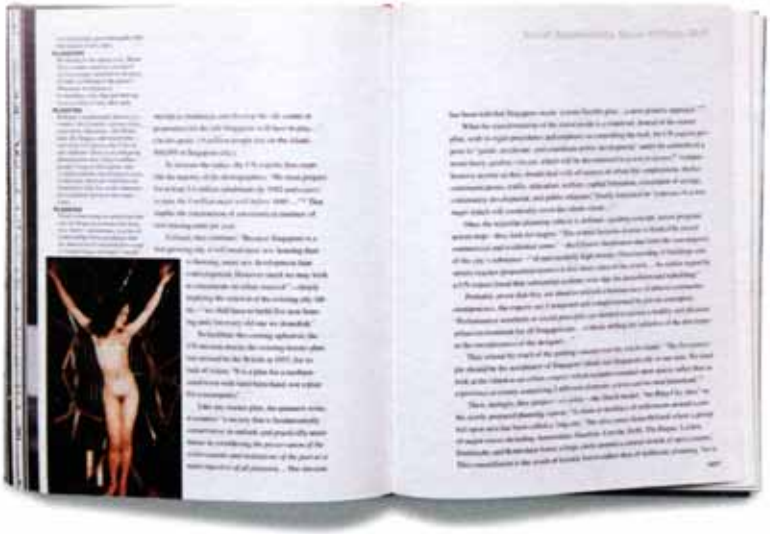
[27] « Where there is nothing, everything is possible, where there is architecture, nothing (else) is possible » (p. 199).

assez faible[28]. Mais on peut dire que le jeu infini de la combinaison des images entre elles entraîne le contenu du livre – et donc le texte, avec lequel elles sont intercalées – dans un mouvement centrifuge. Lorsque par exemple Sigfried Giedion, dans *Space, Time, Architecture* (1941), ou dans *Mechanization Takes Command* (1947), sollicitait une iconographie riche et variée, mêlant des sources populaires et des œuvres artistiques, il asservissait les illustrations au texte, les utilisait à des fins démonstratives dans un mouvement au contraire centripète[29]. Il semble que Koolhaas et Mau aient misé sur la capacité de relais des images par rapport au texte pour créer, à l'échelle du livre tout entier, une certaine unité de message qui n'apparaît pas nécessairement au niveau des pages, des chapitres, ni même dans chacune des grandes parties, où texte et image apparaissent parfois étrangers l'un à l'autre.

La forme blanche, irrégulière et anguleuse, qui vient figurer (p. 132) l'espace de la future villa dall'Ava sur la photo du site avant sa construction, trouve un équivalent dans la forme noire qui censure, en masquant sexe et pilosité, une photographie pornographique japonaise (p. 602). Ces deux espaces/objets du désir, celui du bâtiment à ériger et celui du sexe en érection, relaient visuellement la conception du rôle de l'architecture que Koolhaas peut exprimer à travers l'ensemble de ses textes, et le rapport qui s'établit entre les deux images s'accorde avec le regard qu'il porte sur le monde et qui informe son travail. Dans une veine assez semblable, *Lala on stage* de Nan Goldin (1992), photographie d'une danseuse nue à Manille, reproduite dans « Singapore Songlines » (p. 1026), est à rapprocher du nu féminin de Man Ray (détail de *Hier, Aujourd'hui, Demain*, 1930-1932) qui, dans une posture très proche de celle de la jeune *Lala*, occupe une position semblable, en bas à gauche, soixante-douze pages plus loin, au milieu d'une compétition pour la « Mission Grand

28 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » [1964], *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 25-42.
29 Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, traduit de l'allemand par Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1978, et *La Mécanisation au pouvoir*, traduit de l'américain par Paule Givarch, Paris, CCI-Centre Pompidou, 1980. Seul le second ouvrage présente dans son édition française l'illustration d'origine.





Axe » de la Défense. L'effet traversant de ces séries d'images, qui abolissent toute étanchéité entre les différentes parties, concourt à lier l'ensemble de la matière du livre, et contribue à une perception globale de celui-ci.

L'art est omniprésent dans *S,M,L,XL*. On y trouve en effet reproduites les œuvres de vingt-sept artistes (parfois plusieurs œuvres d'un même artiste, voire plusieurs fois la même œuvre), toutes époques confondues. Sur trente-huit images signalées au sein des Dictionary References, vingt-huit sont d'ordre artistique, exposées ainsi comme une composante importante de l'ouvrage. La grande majorité des artistes cités appartiennent au XXe siècle (vingt sur vingt-sept) et, plus particulièrement, à la seconde moitié du siècle (dix-huit dont douze vivants). L'art sollicité est donc plutôt récent, souvent contemporain [30] : c'est un rapport de synchronie qui est établi avec le propos architectural.

L'utilisation qui est faite des œuvres rappelle les « cahiers de tendance » ou « cahiers de styles », ces compilations qui apportent aux secteurs professionnels soumis aux exigences de la mode une moisson saisonnière d'images, de formes et de couleurs supposées anticiper sur le goût dominant. Ces cahiers empruntent largement au domaine artistique, censé occuper les avant-postes dans le travail d'invention et d'exploration des nouveaux territoires. Les standards de reproduction ne sont alors plus ceux d'un catalogue muséal : la mention du nom des artistes n'est pas décisive, le respect de l'intégrité des œuvres pas davantage. C'est un peu le cas de *S,M,L,XL*, qui ne laisse pas toujours découvrir aisément le nom des artistes (la recherche est ardue lorsque l'un d'eux figure seulement dans les crédits photographiques). Encore faut-il identifier la nature artistique des images, qui n'est pas forcément facile à repérer dans le flot iconographique du livre. Rien en effet ne permet à l'œil non

30 Les œuvres anciennes se répartissent très simplement entre une sculpture égyptienne, trois artistes italiens – Michel-Ange, Bandinelli, Tiepolo, et trois artistes flamands – Bruegel, Ruysdael, Vermeer.

exercé de distinguer une photographie de Cindy Sherman, ou une sérigraphie de Warhol, d'une quelconque image trouvée. Noyées dans l'océan indifférencié des innombrables illustrations qui baignent l'ouvrage, les œuvres présentées jouent dans ce contexte un rôle semblable à celui de n'importe quelle autre image et sont éventuellement recadrées, détourées, à moitié masquées, voire amputées. C'est l'accumulation qui vient compenser le traitement infligé à certaines citations visuelles. Même ténue ou fragmentaire, l'apparition d'une œuvre ou d'un nom vaut comme signe artistique, et la somme de ces signes est exploitée dans l'économie générale de l'ouvrage. Ainsi la présence d'une photographie de Robert Mapplethorpe, dont on ne voit qu'un détail, représentant le visage d'un Apollon : une quelconque reproduction de sculpture antique aurait pu, iconographiquement parlant, remplir la même fonction. Mais le fait d'être attribué à Robert Mapplethorpe – mention qui bénéficie d'une visibilité maximum dans les Dictionary References – confère à ce profil de marbre une double valeur artistique, tout en nous invitant à imaginer comment une autre œuvre de Robert Mapplethorpe aurait pu venir compléter la séquence pornographique du livre. Dans le frottement de l'architecture et du graphisme qui a permis la production du livre, l'art est à la fois extérieur et familier, exposé (légitimant) et intégré (certaines plumes malveillantes ont dit « recyclé »).

Les effets « cinématiques » font partie du vocabulaire graphique de Bruce Mau, et lui valent des commentaires critiques souvent nourris de références cinématographiques. Lui-même offre volontiers à ses interlocuteurs les figures de Chris Marker et d'Eisenstein comme des clefs pour comprendre son travail. Pour intéressantes qu'elles soient, celles-ci ne peuvent cependant opérer qu'indirectement lorsqu'il s'agit de graphisme[31]. Bruce Mau a indiqué pourquoi il préfère

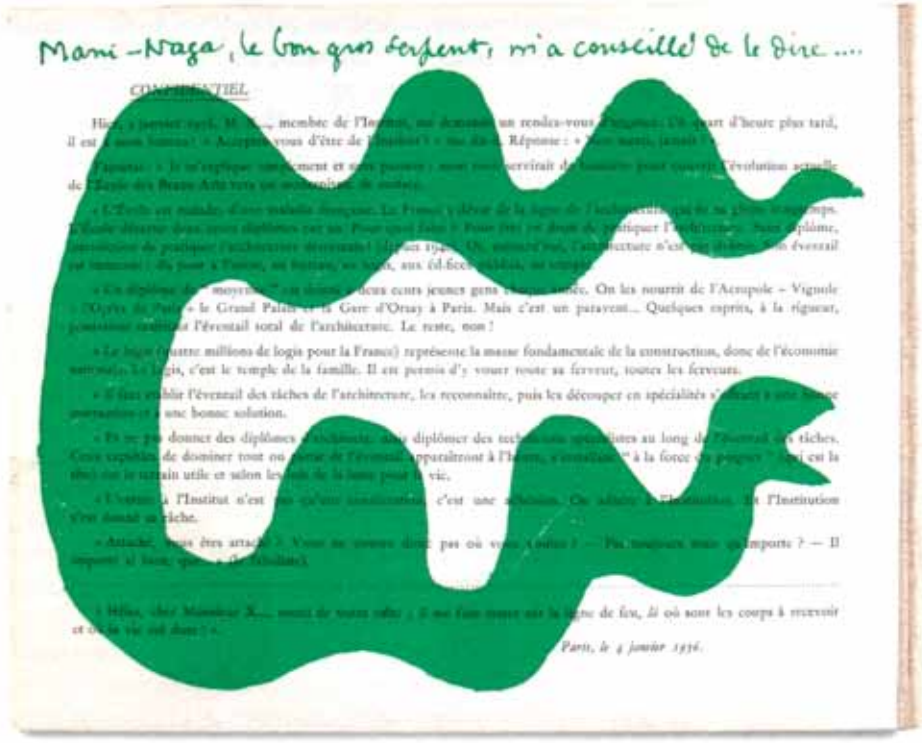
31 À propos de la référence à Chris Marker, Bruce Mau a apporté cette précision : « J'ai été influencé par le créateur de livres Dieter Roth. Il fait, dans la forme du livre, ce que Chris Marker fait en film » (« S,M,L,XL », *I.D. Annual Design Review*, 1996, p. 110). Will Novosedlick, dans « Leviathan » (*Print*, juillet-août 1996, p. 237), propose aussi quelques influences dans le champ du graphisme, parmi lesquelles des influences françaises, ce qui ne manque pas d'originalité : aux côtés d'El Lissitzky et de Quentin Fiore, on trouve ainsi Robert Massin et Pierre Faucheux.

embaucher des architectes : ceux-ci « ont tendance à penser le mouvement dans l'espace à travers une série d'événements, et appliquer cela au séquençage d'un livre semble une extension naturelle de leur discipline[32] ». La maîtrise graphique dont témoigne *S,M,L,XL* vient très exactement de là. Graphisme et architecture travaillent l'espace, et la question du mouvement se pose à eux de façon analogue. *S,M,L,XL* représente un exercice d'émancipation du graphisme, et cette émancipation pouvait d'autant plus naturellement s'effectuer qu'une dynamique de travail commune s'instaurait avec l'architecture.

Poodle (Jeff Koons, 1991), joli caniche sculpté, bien coiffé, assis p. 1290, peut en tant que représentant de la race canine constituer le quatrième terme de la séquence animalière de l'ouvrage (girafe-zèbre-chèvres-chien) ; comme objet kitsch, il participe du goût affiché de part en part pour le vernaculaire, et, en qualité d'œuvre artistique, il alimente le musée imaginaire des auteurs. Mais *Poodle* est aussi à *S,M,L,XL* ce que *Puppy* – gigantesque chien végétal du même Jeff Koons installé devant le musée d'Art contemporain de Bilbao, et devenu la mascotte de la ville – est aujourd'hui au Guggenheim Museum construit par Frank O. Gehry. Le détour artistico-canin de *Poodle* devient ainsi l'indication du niveau d'ironie que préconisent Rem Koolhaas et Bruce Mau à ceux qui voudraient interroger la monumentalité de leur livre.

La distance amusée, la citation, le clin d'œil, sont autant de ressorts qui viennent compenser le surdimensionnement du livre. La seule ambition que l'on puisse attribuer à *S,M,L,XL* sans risque de tomber dans une interprétation hasardeuse est celle de prétendre exister en tant que livre, comme un objet pérenne – ce qui représente aujourd'hui un véritable défi dans le contexte de l'édition en général, et dans le contexte architectural en particulier. C'est avant tout contre cette situation que s'élève la masse de ce livre, et l'importance de la mise en pages ainsi que l'innovation constituée par la double signature ne manifestent rien d'autre que cette affirmation : non pas – pour paraphraser Robert Venturi – « je suis un monument[33] », mais bien « je suis un livre ».

32 Will Novosedlick, « The Producer as Author », *Eye*, n° 15, 1994, p. 51-52.
33 « *I Am a Monument* », célèbre croquis reproduit dans Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, *op. cit.*, p. 156.



Mami-Naga, le bon gros serpent, m'a conseillé de le dire....

CONFIDENTIEL

Hier, 3 janvier 1956, M. X..., membre de l'Institut, me demande un rendez-vous l'après-midi. Un quart d'heure plus tard, il est à mon bureau. « Acceptez-vous d'être de l'Institut ? » me dit-il. *Réponse* : « Non merci, jamais ! »

« Pourquoi ? » Je m'explique simplement et mes paroles : mon concours serviraît de boucle pour couvrir l'évolution actuelle de l'École des Beaux-Arts vers un enseignement de métiers.

« L'École est malade, d'une maladie française. La France y dévoie de la ligne de l'architecture, qui fut en plusieurs temps, l'École désertée deux cents diplômés cet an. Pour quoi faire ? Pour rien ; on doit se pratiquer l'architecture. Mon diplôme, convoitée de pratiquer l'architecture aujourd'hui ? Quel type ? Or, aujourd'hui, l'architecture n'est pas [illegible]. Mon éventail est immense : du pont à l'usine, au bateau, au train, aux édifices publics, au village.

« Un diplôme de « moyenne » en donne à deux cents jeunes gens [illegible]. On les nourrit de l'Acropole – Vignole – l'Opéra de Paris – le Grand Palais et la Gare d'Orsay à Paris. Mais c'est un paravent... Quelques esprits, à la rigueur, [illegible] l'éventail total de l'architecture. Le reste, non !

« Le logis (quatre millions de logis pour la France) représente la masse fondamentale de la construction, donc de l'économie nationale. Le logis, c'est le temple de la famille. Il est permis d'y vouer toute sa ferveur, toutes les ferveurs.

« Il faut établir l'éventail des tâches de l'architecture, les reconnaître, puis les découper en spécialités [illegible] une bonne solution.

« Et ne pas donner des diplômes d'architecte, mais diplômer des techniciens spécialistes au long de l'éventail des tâches. Ceux capables de dominer tout ou partie de l'éventail apparaîtront à l'heure, « consacrés » à la force du progrès. Voici est la vie, sur le terrain utile et selon les [illegible] de la lutte pour la vie.

« L'entrée à l'Institut n'est pas qu'une consécration, c'est une [illegible]. Ou admet à l'Institution, l'Institution s'est donné une tâche.

« Attaché, vous êtes attaché ? Vous ne savez donc pas où vous [illegible] ? — Pas toujours mais qu'importe ? — Il importe si bien, que [illegible].

« Mieux, chez Monsieur X..., mettez de votre côté : « Il me faut mettre sur la tête de feu, *là* où sont les coups à recevoir et où la vie est dure ! »

Paris, le 4 janvier 1956.

Le Corbusier, *Les Plans de Paris. 1956-1922*. Paris, Minuit, 1956, 30 × 24 cm, première et quatrième de couverture

Paru dans la revue
Les Cahiers de la recherche architecturale, n° 13-14,
Paris, Parenthèses, juillet 2003.

La « piste verte »
Les Plans de Paris de Le Corbusier

La bibliographie de Le Corbusier constitue, à travers quelques ouvrages phares, une référence capitale pour le public, spécialisé ou non, et Françoise Choay a pu ainsi décrire celle-ci comme « la plus répandue et la plus lue de la littérature urbanistique[1] ». On constate du reste que toute publication importante par un architecte donne aujourd'hui immanquablement lieu à une comparaison avec Le Corbusier. Ce fut le cas de *S,M,L,XL*[2], qui suscita lors de sa parution de nombreux commentaires en ce sens. Si les analogies soulignées alors faisaient rarement allusion à l'aspect matériel des livres et à leur mise en pages, le critique néerlandais Hans van Dijk, cependant, avait noté que *S,M,L,XL* ressemblait à la « réunion en un seul volume de tous les textes théoriques de Le Corbusier et de son *Œuvre complète*[3] ». Joseph Cho a développé ce parallèle de façon plus précise, dans un article où il cherchait à montrer comment la mise en pages de *S,M,L,XL* refléterait les conceptions architecturales de Koolhaas, tout comme l'*Œuvre complète* refléterait celles de Le Corbusier[4]. Une telle approche, visant à mettre en évidence les liens entre conception de l'espace bâti et conception de l'espace imprimé, ouvre en effet des voies d'interprétation extrêmement riches, mais nécessite une véritable prise en compte des conditions de réalisation éditoriale des ouvrages considérés. Or le désintérêt que l'on a longtemps manifesté envers ce que Paul Valéry appelait le « physique » des livres a entraîné un retard considérable dans la recherche relative à leur genèse et à leurs caractéristiques matérielles, notamment dans le cas de cette littérature architecturale et urbanistique pourtant « la plus répandue et la plus lue ».

METTRE LA VILLE EN PAGES

S'appuyant sur l'analyse que Koolhaas avait faite de l'évolution de Manhattan (dont rendait compte son premier ouvrage, *New York délire*[5]), Cho affirme : « Les prises de position de Koolhaas et de

1 Françoise Choay, *La Règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1996, p. 317.
2 Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, New York/Rotterdam, The Monacelli Press/010 Publishers, 1995.
3 Hans van Dijk, « An Anonymous Architect-Hero Is Something to Be », *Archis*, n°7, juillet 1996, p. 65.
4 Joseph Cho, « *S,M,L,XL*, cherchez le guide », traduit de l'anglais par Françoise Fromonot, *Le Visiteur*, n°7, automne 2001, p. 112-133.
5 Rem Koolhaas, *New York délire*, traduit de l'anglais par Catherine Collet, Paris, Chêne, 1978 ; réédition, Marseille, Parenthèses, 2002.

Le Corbusier à l'égard de Manhattan reflètent donc les formes d'urbanisme qu'ils défendent, ce que traduisent évidemment leurs textes, mais aussi la forme et la structure de leurs livres respectifs[6]. » Il entreprend donc de comparer *S,M,L,XL* et l'*Œuvre complète*, présentant ainsi, sans autre forme de discussion, les huit volumes parus chez l'éditeur zurichois Girsberger comme l'apanage de l'édition corbuséenne. La triple signature de *S,M,L,XL*, dont la couverture fait apparaître trois « auteurs », Koolhaas, OMA (l'agence de l'architecte) et Bruce Mau (responsable de la mise en pages), fait dire à Cho que « *S,M,L,XL* résulte d'une activité collective », tandis que l'*Œuvre complète*, en accord avec une vision « rigide et individualiste » de la ville, « n'appartient qu'à Le Corbusier ». On sait pourtant que le nom de Pierre Jeanneret accompagne celui de Le Corbusier jusqu'au troisième tome, et que Willy Boesiger assura la direction d'ouvrage (comme le précise chaque fois la page de titre), ainsi que la mise en pages, tout au long de cette entreprise éditoriale (avec Oscar Stonorov pour le premier tome, et à l'exception du troisième volume, conçu entièrement par Max Bill). L'*Œuvre complète* constitue donc précisément un exemple de réalisation collective et représente ce qui « appartient » le moins à Le Corbusier dans sa propre bibliographie, tous ses livres publiés par ailleurs témoignant en revanche d'une implication à la fois comme auteur et comme concepteur graphique au sens le plus large (choix des formats, du papier, des caractères typographiques, des illustrations, et réalisation de la mise en pages).

On peut suivre Cho lorsqu'il présente *S,M,L,XL* comme « un container unique, dense, dont les différentes parties – concentrées, congestionnées – rivalisent pour attirer l'attention », la « culture de la congestion » décrite par Koolhaas se voyant ainsi incarnée dans la forme du livre. Mais on ne peut partager son interprétation lorsqu'il croit déceler, dans la succession des tomes de l'*Œuvre complète* (« dont la maquette, souligne-t-il, reste identique au fil des quelque soixante années sur lesquelles s'échelonne leur parution[7] »), une projection du dessein de l'architecte français pour Manhattan (« un arrangement régulier d'objets, conçus et disposés de manière absolument rationnelle »). Selon Cho, « l'*Œuvre complète* ressemble à *La Ville radieuse* ». Mais l'*Œuvre complète* ressemble avant tout à un ouvrage publié dans un pays où la rationalité règne en maître sur toute réalisation relevant du design graphique, et les huit tomes représentent ainsi de purs produits éditoriaux suisses. L'implication du maître de l'« école suisse » de graphisme, Max Bill, qui non seulement prit en charge le troisième tome de la série, mais réalisa également le design de plusieurs jaquettes, n'est pas indifférente à cet égard[8]. En revanche, l'ensemble des trente-cinq livres que publia par ailleurs Le Corbusier (en France essentiellement, mais aussi au Royaume-Uni, aux États-Unis, en Allemagne et en Suisse) se caractérise par une grande disparité des dimensions comme des types de mise en pages adoptés.

6 Joseph Cho, « *S,M,L,XL*, cherchez le guide », art. cité, note 4, p. 129. Les citations tirées de cet article dans la suite du texte proviennent des pages 128 et 129.

7 Précisons que, pour échelonnées qu'elles aient été, les livraisons de l'*Œuvre complète* ne s'étalèrent jamais que sur quarante et non soixante années (de 1929 à 1969).

8 Max Bill dessina en 1935 la couverture du deuxième volume de *Le Corbusier. Œuvre complète* et en 1937 la couverture de la réédition du premier volume. Le troisième volume, dont il assura à la fois l'ensemble du design graphique et la direction d'ouvrage, parut en 1939. Voir Gerd Fleischmann, Hans Rudolf Bosshard, Christoph Bignens, *Max Bill, Typography, Advertising, Book Design*, Zurich, Niggli, 1999, p. 66.

Si l'on admet, avec Cho, qu'un livre reflète les conceptions architecturales de son auteur, considérons précisément *La Ville radieuse*[9] : la technique du collage – textes parus antérieurement reproduits en fac-similé mêlés à des écrits inédits, illustration abondante affichant l'hétérogénéité de ses origines – ne révèle-t-elle pas alors une approche de la ville plus complexe que le principe de la table rase à l'origine du Plan Voisin ? La succession de ces pages d'apparences très diverses qui composent le livre n'est pas sans évoquer le chaos et la sédimentation propres à l'espace urbain : quand bien même ne voudrait-on voir là qu'une habile stratégie de présentation destinée à rendre digeste ou sympathique une pensée radicale et autoritaire, les effets de rhétorique, fussent-ils de nature visuelle, méritent toujours d'être analysés. La bibliographie matérielle de Le Corbusier représente ainsi un vaste champ d'exploration, et une source précieuse pour l'historien. Mais la diffusion massive des huit volumes de l'*Œuvre complète*, réédités sans relâche[10], semble occulter les livres de Le Corbusier, dont beaucoup ne sont, en effet, plus disponibles aujourd'hui, et dont les rééditions, françaises ou étrangères, ne font pas toujours cas de la maquette originale. Une maquette qui, dans le cas de Le Corbusier, crée pourtant le livre au même titre que les écrits reproduits. Il n'est pas inutile de souligner, par exemple, que le principe du « container unique » auquel répond *S,M,L,XL* n'était pas étranger à Le Corbusier, qui concevait volontiers un ouvrage comme un ensemble de fragments extraits de sa bibliographie antérieure et d'articles parus dans des revues diverses, rassemblant dans un volume compact une littérature dispersée[11]. L'expérience la plus significative en ce sens fut celle que constituèrent *Les Plans de Paris, 1956-1922*, publiés chez Minuit en 1956, et qui réunissent en un seul ouvrage des textes tous édités auparavant et reproduits en fac-similé. Ce livre, très peu commenté à ce jour, présente une forme exceptionnelle dont l'examen apporte un éclairage essentiel sur les liens entre l'architecture, l'urbanisme et le livre au XXe siècle.

LA VILLE RADIEUSE, VERSION 1956

Les Plans de Paris offrent ce paradoxe de pouvoir se définir simultanément, au registre de l'originalité éditoriale, par les deux pôles extrêmes. Dans la mesure où il se contente avant tout de combiner des éléments déjà publiés auparavant – et publiés non dans des revues mais bien dans des livres –, cet ouvrage constitue l'un des moins originaux de la bibliographie de l'auteur. Pourtant, son contenu se trouve construit et assemblé selon une mise en forme tout à fait singulière et éminemment originale, l'une des plus remarquables démonstrations de la « touche » spécifiquement corbuséenne appliquée à l'imprimé. *Les Plans de Paris* parurent à la fin du mois d'octobre 1956 (l'achevé d'imprimé indique la date du 17 octobre), soit presque deux ans après les premiers préparatifs de Le Corbusier

9 Boulogne, L'Architecture d'aujourd'hui, 1935.
10 Initialement publiés sous le nom de Girsberger, puis par Artemis, les volumes de l'*Œuvre complète* sont désormais diffusés par l'éditeur bâlois Birkhaüser.
11 De nombreux ouvrages de Le Corbusier se composent d'éléments déjà publiés, le plus souvent dans des revues : *Vers une architecture*, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, *La Peinture moderne* et *Urbanisme* reprennent des articles parus dans *L'Esprit nouveau* et une grande partie de *La Ville radieuse* est issue des revues *Plans* et *Préludes* (voir sur ce sujet la bibliographie qui figure dans Jacques Lucan (dir.), *Le Corbusier, Une encyclopédie*, Paris, Centre Pompidou/CCI, p. 482 à 489). Le recyclage de ses propres écrits constitue l'une des caractéristiques de la démarche éditoriale de Le Corbusier tout au long de sa carrière.

en vue de cet ouvrage (certaines notes remontent au mois de décembre 1954) ; le contrat entre l'éditeur et l'auteur fut signé le 19 janvier 1955 – cinq jours après la remise par l'auteur d'une première maquette[12]. Ce contrat intervint alors que Le Corbusier et les Éditions de Minuit se trouvaient en contact très régulier depuis déjà plusieurs années, et l'évolution de leurs divers projets de collaboration n'est pas indifférente dans la forme que prit finalement leur première réalisation éditoriale aboutie. Il semble notamment que *Les Plans de Paris* répondent à certaines des suggestions faites par Jérôme Lindon à propos d'une réédition de *La Ville radieuse*. Lindon proposait de « refondre » l'ouvrage de 1935 en prévoyant, entre autres, « l'addition d'au moins trois chapitres : l'architecture américaine nouvelle, Marseille et l'Inde ». On trouve effectivement le contenu des trois nouveaux chapitres souhaités par l'éditeur dans l'ouvrage de 1956, qui reprend par ailleurs plusieurs chapitres de *La Ville radieuse*, et l'on peut considérer le principe de ce livre, bâti à partir d'éléments existants réorganisés de façon à développer un propos spécifique, comme une application au pied de la lettre de la « refonte » recommandée[13].

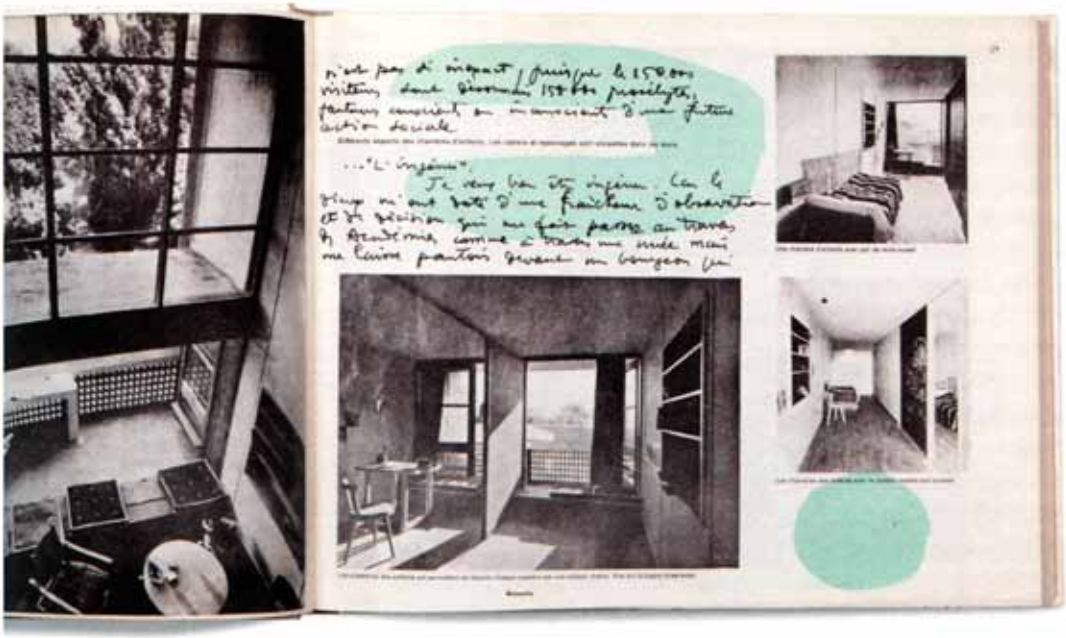
Se concentrant de façon analogue sur l'urbanisme, *Les Plans de Paris* présentent approximativement le même format que *La Ville radieuse* (30 x 24 centimètres), laquelle constitue, après le tome V de l'*Œuvre complète*, l'ouvrage antérieur auquel l'auteur emprunte le plus grand nombre de pages (33 exactement sur 192, soit un sixième du total). L'homothétie du format des *Plans de Paris* avec celui de *La Ville radieuse* est à la base du projet, format qui se trouve être également celui d'autres ouvrages comme *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis, S. V. P.*[14], ainsi que de la collection de l'*Œuvre complète*. *Les Plans de Paris* pouvaient ainsi reproduire telles quelles, en fac-similé, des pages sélectionnées dans d'autres ouvrages. Envisagé sous cet angle, le livre peut presque se résumer à une liste de remplois, soit : 110 pages de l'*Œuvre complète* (tous tomes confondus), 33 de *La Ville radieuse*, 19 de *Des canons, des munitions ?*, 4 de *La Maison des hommes* et 2 de *Quand les cathédrales étaient blanches*[15]. Les éléments tirés de ces deux derniers livres nécessitèrent un aménagement du fait précisément de leur format différent, une page des *Plans de Paris* pouvant par exemple accueillir deux pages de *Quand les cathédrales étaient blanches*. Cependant si, quantifié de la sorte, le contenu des *Plans de Paris* semble offrir une proportion de matière inédite extrêmement réduite, ce que Le Corbusier a appelé la « piste verte » vise néanmoins à introduire dans le livre, du début à la fin, un élément absolument neuf, qui se combine sans heurt avec les diverses reprises.

Dès les premières lignes du sommaire, le lecteur se voit invité à suivre « d'abord et jusqu'au bout [cette] piste verte[16] » : une succession d'aplats verts, aux contours variés, qui ponctuent l'ouvrage (par ailleurs imprimé uniquement en noir) et accompagnent un texte manuscrit de la main de l'auteur. Cet écrit autographe, comme les taches

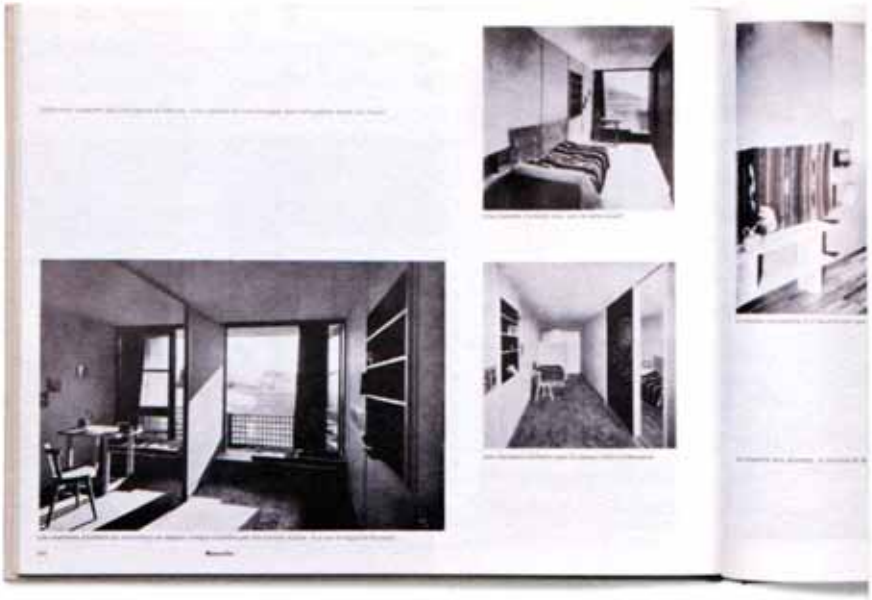
a

b

12 Contrat du 19 janvier 1955 entre Le Corbusier et les Éditions de Minuit, représentées par Jérôme Lindon : Fondation Le Corbusier (désormais : FLC), boîte d'archives U3-2, n° 76.
13 *La Ville radieuse* fut finalement rééditée en fac-similé par Vincent & Fréal en 1964.
14 Boulogne, L'Architecture d'aujourd'hui, 1938.
15 Le Corbusier, François de Pierrefeu, *La Maison des hommes*, Paris, Plon, 1942 ; Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Plon, 1937.
16 Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*, Paris, Minuit, 1956, p. 6.



c



d

a - *La Ville radieuse*, 1935, 30 × 24 cm, couverture

b, c - Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*, double page et détail du sommaire

d - *Le Corbusier, Œuvre complète, 1946-1952*, Willy Boesiger (dir.), Zurich, Girsberger, 1953 (réédition, Zurich, Artemis, 1995), 29 × 23 cm, double page

a

c

a · Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*

b · *Le Corbusier, Œuvre complète, 1946-1952*, Willy Boesiger (dir.), Zurich, Girsberger, 1953 (réédition, Artemis, 1995), 29 × 23 cm, double page

c · *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial « Le Corbusier », hors série, avril 1948, 24 × 31 cm, double page

vertes qui le soulignent (le plus souvent par un effet de recouvrement partiel), traverse l'ouvrage de part en part. On mesure ici l'importance du recours au tracé autographe, qui manifeste au sens le plus littéral l'intervention de l'auteur – alors même que le principe du remploi et de l'assemblage présidant à la construction du livre aurait pu faire douter de l'implication réelle de Le Corbusier dans ce projet.
La maladresse de l'écriture cursive dans laquelle on devine, à son irrégularité et aux nombreuses ratures, la fatigue de la main, renforce encore l'expressivité du résultat. L'utilisation d'aplats colorés (qui reprend la technique exploitée dans le numéro spécial de *L'Architecture d'aujourd'hui* de 1948, puis dans *Poésie sur Alger* et dans *Formes et vie*[17]) joue le même rôle en apportant la preuve d'une contribution plastique de l'auteur. De formes souvent arrondies, toujours irrégulières et chaque fois différentes, ces aplats appartiennent au registre de la création : leur découpe ne semble répondre, la plupart du temps, à aucune nécessité figurative, mais à l'inspiration de l'artiste confronté aux contraintes offertes par la surface imprimée. En effet le texte manuscrit et le motif coloré qui lui est associé adoptent une configuration toujours nouvelle, cette élasticité répondant à la nécessité de s'insérer dans les blancs des pages, une fois reproduits les extraits de livres. Ainsi les lignes d'écriture cursive s'ordonnent-elles chaque fois différemment, en colonnes plus ou moins étroites, plus ou moins hautes, ou encore s'étalant dans certains cas sur toute la largeur d'un feuillet. À première vue, ce texte manuscrit, découpé en multiples tronçons répartis tout au long du livre, semblerait consister en une collection d'annotations visant à commenter et à éclairer le contenu spécifique de chacune des pages où elles apparaissent. Mais, au contraire, il se révèle à la lecture sans solution de continuité de la p. 8 à la p. 186, et les correspondances thématiques qui peuvent ici ou là relier les deux composants d'une même page – l'extrait d'un ouvrage antérieur et l'écrit autographe – sont très rares.

d

Les extraits choisis n'offrent pas, comme on pourrait s'y attendre, une forte proportion d'écrits ou d'images consacrés à Paris, ce que pourtant la bibliographie corbuséenne, témoignant depuis toujours de l'attention portée par l'auteur à la problématique urbaine parisienne, aurait tout à fait autorisé. À peine trouve-t-on un quart des textes et des illustrations se rapportant effectivement aux divers projets de Le Corbusier pour la capitale, tandis que de nombreux travaux, réalisés ou non, d'architecture et d'urbanisme conçus pour d'autres villes françaises (Marseille, Strasbourg, Saint-Dié, Saint-Gaudens, La Rochelle, Nantes, Briey-en-Forêt) et étrangères (Alger, Stockholm, Chandigarh, Bogota, New York) sont largement traités. Le thème intervient plutôt comme un jalon au fil des pages, la valeur mythique de Paris servant à cristalliser à travers un exemple prestigieux la quintessence d'une réflexion sur la ville, l'habitation et l'occupation du territoire en général. Le texte manuscrit, quant à lui rédigé spécifiquement pour cette publication, se révèle également peu focalisé

17 *L'Architecture d'aujourd'hui*, numéro spécial « Le Corbusier », hors série, avril 1948 (la mise en pages concerne l'ensemble du numéro) ; *Poésie sur Alger*, Paris, Falaize, 1951 ; *Formes et vie*, n° 1, 1951, p. 3-6. Le Corbusier a réutilisé ce principe d'aplats verts associés à un texte manuscrit dans le catalogue de son exposition au musée national d'Art moderne en 1962.

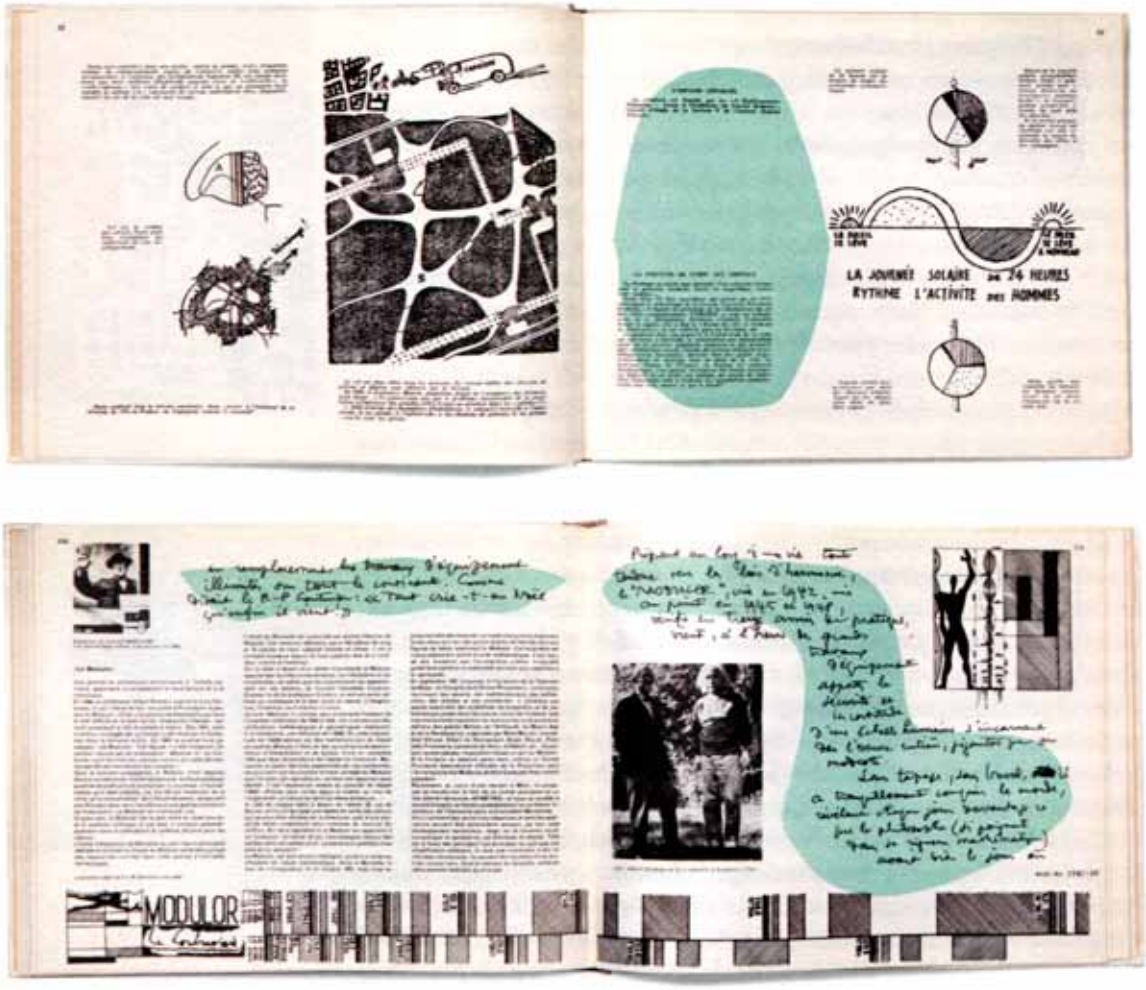
sur le sujet annoncé dans le titre, et surtout concentré sur l'auteur lui-même (« votre serviteur »). Le Corbusier y parle en effet surtout de lui : avec l'autocomplaisance qui lui est coutumière, il évoque quelques étapes de sa carrière, rappelle à la fois les attaques et spoliations dont il fut victime (du bastion Kellerman au siège new-yorkais des Nations-Unies), et sa très grande productivité d'architecte et d'urbaniste (« une immense empoignade de trente-cinq années avec inconnus[18] »), de conférencier et d'auteur (« j'ai écrit plus de quarante-cinq livres, des livres sérieux, bien édités[19] »). Si Paris se trouve cité – il est question de son souffle, son esprit, sa grâce ou sa force –, cette évocation revêt d'abord la forme d'un argument destiné à susciter l'émotion du lecteur et à retenir son attention en le prenant à partie : « Attention, la ville de Paris, PARIS !, pourrait sombrer, lecteur, si tu n'y prends pas garde[20]. »

L'URBANISTE, L'ARTISTE ET LE « NOYAU URBAIN »

De même que *Poésie sur Alger* (quoique dans un format beaucoup plus grand et sans la même qualité d'impression), *Les Plans de Paris* misent sur la conception plastique des pages, qui confère au livre une dimension visuelle importante au-delà des seules illustrations – plans, dessins, croquis ou photographies. Les extraits reproduits – la plupart du temps des pages conservées dans leur état d'origine et résultant déjà elles-mêmes d'une première opération de mise en pages – s'intègrent dans une nouvelle organisation de l'espace, dont le texte manuscrit et les taches colorées constituent les autres composants.

Si les aplats verts évoquent, par la double intrusion de la couleur et de formes abstraites, un exercice pictural – la dissociation des aplats par rapport aux blocs de texte rappelant, comme le faisaient déjà les occurrences précédentes semblables dans des publications de Le Corbusier, une technique exploitée par Fernand Léger –, le travail plastique porte néanmoins sur l'ensemble du livre, selon une procédure qui met en jeu le principe de construction de celui-ci : la reprise. Ce terme, qui renvoie à l'action de reprendre autant qu'à celle de repriser, correspond très exactement au type d'élaboration dont résulte cet ouvrage[21]. Celui-ci en effet reprend en les assemblant, par une opération qui n'est pas sans rappeler celle de la couture, divers fragments de livres antérieurs. Quelques années auparavant, du reste, prévoyant l'édition d'un ouvrage de structure analogue aux *Plans de Paris* qui devait s'intituler *Éléments de doctrine*, Le Corbusier écrivait : « Le livre sera fait avec ‹ Propos d'urbanisme ›, ‹ Maison des hommes ›, ‹ Précisions ›, ‹ Trois établissements humains ›, ‹ Manière de penser l'urbanisme ›, par *couture* de textes et d'images diverses[22]. » Le tracé légèrement chaotique de l'écriture manuscrite qui parcourt le livre assume à l'évidence le rôle du fil qui traverserait à gros points l'ouvrage afin de faire tenir ensemble les éléments sélectionnés et mis bout à bout – une façon de représenter l'exercice de réparation préconisé sur le tissu urbain endommagé.

18 *Les Plans de Paris*, *op. cit.*, p. 107.
19 *Ibid.*
20 *Ibid.*, p. 18.
21 Sur cette question, voir Jean-Pierre Criqui, « Reprises », *L'Ivresse du réel. L'Objet dans l'art du XXe siècle*, Nîmes, Carré d'art, 1993, p. 70-76.
22 Note dactylographiée du 21 mai 1948 ; FLC, A3-9, n°4. C'est moi qui souligne.



Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*

Les Plans de Paris s'élaborent donc sur le modèle même de ce dont ils traitent. L'évolution métropolitaine est le plus souvent caractérisée par le mélange et le remploi, et la sédimentation bibliographique qui justifie l'entreprise éditoriale fait écho à la sédimentation architecturale de la cité. La « piste verte » ajoute encore à l'effet métaphorique en simulant de page en page le chemin tortueux que le promeneur se fraye dans la ville encombrée. Cette piste, qui ne doit pas sa couleur au hasard, représente en outre une sorte de coulée verte, préfiguration imprimée de la verdure promise dans *La Ville radieuse*. Or, en introduisant la métaphore urbaine dans la fabrication même du livre, Le Corbusier rejoint, par la procédure qu'il met en œuvre, les pratiques artistiques spécifiquement modernes que sont le collage, l'assemblage ou le ready-made, dont on peut précisément trouver une forme de paradigme dans le champ architectural.

La « piste verte »

L'attitude consistant à exploiter le livre dans une veine artistique répond à la conviction de l'auteur, qu'il partage avec nombre de ses contemporains, relative au pouvoir fédérateur de l'art. Ce thème, traité en particulier dans ses relations à l'urbanisme, avait notamment été abordé au VIIIe congrès des Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) à Hoddesdon en 1951. Le texte de Le Corbusier reproduit dans le premier numéro de *Formes et vie*, et rédigé à l'occasion du congrès, s'ouvre sur une discussion des titre et sous-titre suggérés par le président des CIAM : « Le Noyau (urbain) considéré comme un lieu de ralliement des arts. Les liens entre les arts plastiques et le noyau urbain[23]. » *Les Plans de Paris* puisent leur forme dans cette réflexion même.

Si l'on peut associer la conception graphique du livre à un geste de nature artistique, on remarque que ni les textes ni les illustrations n'accordent la moindre place au travail plastique – peinture ou sculpture – de l'auteur. Or le mouvement majeur observé depuis 1946 dans la production éditoriale de Le Corbusier, ou relative à son travail, consiste pourtant à réserver une part croissante à son activité artistique (le frontispice de *La Ville radieuse*, reproduisant un tableau de 1930, avait marqué le début de cette volonté de présenter simultanément son œuvre artistique et son œuvre d'architecte). Cette absence ne peut être comprise que dans le double contexte où le livre paraît. D'une part, l'ouvrage se place sur le terrain très politique de l'urbanisme, et Le Corbusier cherche à prouver au fil des pages son expertise en ce domaine. Une lettre à Jérôme Lindon, écrite par Le Corbusier dans un mouvement d'impatience alors que la fabrication du livre semble retardée (« Je suis très déçu de cette nouvelle »), indique clairement la visée stratégique de la publication : « Je peux vous dire sans insister que du côté préfecture le mouvement s'amorce utilement[24]. » Il importe évidemment plus, dans la poursuite de cet objectif, de démontrer la réussite de l'Unité d'habitation de Marseille, qui occupe à cet effet vingt pages au début de l'ouvrage, que celle des dernières sculptures réalisées avec Savina. D'autre part, le versant artistique de l'œuvre corbuséenne ne manquait alors pas de supports de diffusion. En particulier, Tériade avait publié l'année précédente, en 1955, *Le Poème de l'angle droit*, et la lignée prestigieuse dans laquelle s'inscrit l'ouvrage – Tériade avait déjà édité des livres de Rouault, de Bonnard, de Matisse et de Léger, et des textes de divers auteurs illustrés notamment par Picasso, Chagall et Laurens – assurait à Le Corbusier une reconnaissance artistique certaine. *Le Poème de l'angle droit* joua certainement un rôle libérateur vis-à-vis des *Plans de Paris*, qui devaient lui succéder, d'une part en affirmant plus explicitement que toute autre réalisation éditoriale de Le Corbusier l'ambition esthétique de son auteur, d'autre part en maîtrisant de façon nouvelle les relations symboliques entre objet architectural et objet imprimé.

La table des matières proposée en ouverture du *Poème de l'angle droit* offre une configuration géométrique présentant un tronc

a

b

23 « Gardez-nous du pléonasme », *Formes et Vie*, n° 1, *op. cit.*, note 17, p. 3.
24 Lettre de Le Corbusier à Jérôme Lindon du 22 octobre 1954 ; FLC, G2-19, n° 390.

a, b · *Le Poème de l'angle droit*, Paris, Tériade, 1955, 32 × 42 cm, couverture et table

vertical traversé de trois branches horizontales, l'ensemble étant constitué de carreaux superposés ou juxtaposés, à l'image d'une marelle. Or l'une des planches de la section consacrée dans ce portfolio à la « maison des hommes » présente une image analogue[25] : il s'agit du schéma d'un bâtiment vu en coupe verticale, dont l'axe central est traversé de trois branches horizontales. Au faîte de la structure un nuage apparaît, très semblable à celui qui surmonte la marelle. L'analogie entre ces deux représentations ne fait aucun doute, et cette planche confirme la validité d'une interprétation du sommaire en tant que figure constructive. Mais il ne s'agit pas là du seul moyen par lequel le livre se verrait apparenté à l'architecture, puisque le dessin de marelle, tout en évoquant ainsi la verticalité d'une tour, rappelle aussi bien une projection horizontale, et se prête à une lecture semblable à celle du plan d'un édifice. L'organisation visuelle de l'ouvrage révèle ainsi une coïncidence très fine avec son objet. La métaphore urbaine que *Les Plans de Paris*, avec des moyens très modestes, parviennent à élaborer, à travers leur mise en pages, répond à la structure architecturale du *Poème de l'angle droit*.

UNE ÉDITION « GRAND PUBLIC »

En mai 1955, Le Corbusier demande à son éditeur de lui adresser « une maquette non brochée, mais par cahiers, pour tracer la piste verte[26] ». Les divers brouillons du texte correspondant apparaissent en juin et juillet – brouillons qui démentent évidemment l'assertion de l'auteur selon laquelle, « tout au long de cette piste verte », il aurait écrit en « *improvisant*[27] ». Enfin, le 11 juillet suivant, Le Corbusier remet une dernière maquette en première page de laquelle figurent toutes les indications nécessaires à la bonne compréhension de l'ensemble. Les informations se trouvent réparties en trois points : « 1. Cette maquette dessinée page par page par Le Corbusier (finie le 21 juin 1955) fournit les dossiers définitifs pour le clichage et la mise en pages. 2. Une série de calques découpés fournira les surfaces à clicher zinc à plat pour constituer la « piste verte ». 3. Une seconde série de calques fournit les textes à la main (à clicher tels) et à imprimer en noir sur la « piste verte » étant admis que l'écriture débordera souvent les limites de la ‹ piste verte ›[28]. » Sur chaque page de la maquette, Le Corbusier a spécifié l'emplacement respectif des textes, des aplats de couleur et des illustrations. Cette version s'avère effectivement la dernière et le contenu des *Plans de Paris* en reproduit fidèlement les indications. Le rappel d'un texte s'y effectue à l'aide d'un titre ou des premiers mots qui le composent accompagnés d'une précision : « typo », « dactylo » ou « à la main ». En ce qui concerne la part écrite inédite, « à la main » se rapporte au sommaire et à tout ce qui accompagne la « piste verte », « typo » correspond à la lettre au préfet placée en ouverture ainsi qu'aux quelques lignes qui lui répondent au cœur du livre – « Voici le point crucial de ce livre : Paris peut revivre dans la limite de ses fortifs[29] » –, et enfin « dactylo » est réservé

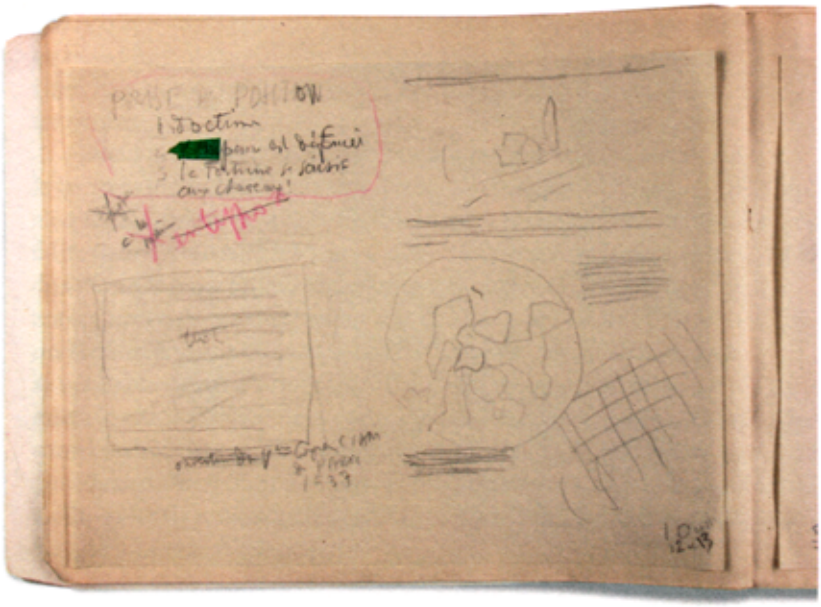
25 Le Corbusier, *Le Poème de l'angle droit*, Paris, Tériade, 1955, p. 61.
26 Voir la deuxième des douze pages de notes manuscrites datées du 31 mai ; FLC, B1-1, n°346.
27 *Les Plans de Paris*, *op. cit.*, p. 86. C'est moi qui souligne.
28 Maquette du 11 juillet 1955 ; FLC, B1-1, n°468.
29 *Les Plans de Paris…*, *op. cit.*, p. 109.

essentiellement aux dates qui apparaissent au bas de certaines pages. Le choix d'un caractère de machine à écrire distingue clairement la nature de ces courtes informations chronologiques des autres registres rédactionnels, tout en conservant l'esprit antisolennel qui prévaut dans la partie manuscrite. Le Corbusier a dessiné sur les pages de la maquette le contour de chaque aplat, dont un petit échantillon de papier vert, collé à l'emplacement prévu, rappelle la couleur. En juillet également, Lucien Hervé fut sollicité afin de fournir quelques photographies qui constituent les rares apports iconographiques neufs au contenu de l'ouvrage.

La couverture des *Plans de Paris* – cartonnée, seul le dos étant toilé – « annonce la couleur », au sens le plus littéral du terme, puisque le titre, qui occupe la surface presque entière de la page, en hauteur comme en largeur, apparaît sur un fond vert, de la même teinte que la « piste » qui s'amorce une fois le livre ouvert. Cette couverture, loin d'être composée selon les conventions éditoriales courantes, et en accord avec son sujet « urbain », prend plutôt les allures d'une affiche, effet produit notamment par la taille imposante des lettres et par leur dessin. Ce caractère, intitulé Chaillot et dessiné par Marcel Jacno, avait été effectivement conçu en premier lieu pour les affiches annonçant les spectacles du Théâtre national populaire (TNP) alors situé au Palais de Chaillot[30]. Cette typographie de la famille des « stencils » constitue (en dehors des titres des deux grandes parties de *Modulor 2*) la seule utilisation de tels caractères dans les livres conçus directement par Le Corbusier. Les lettres dessinées par Jacno présentent ce contour irrégulier, légèrement baveux, obtenu avec les pochoirs traditionnels. Compte tenu de l'emploi constant de lettres au pochoir sur tous les plans sortant de son atelier, ce caractère s'accordait parfaitement au sujet du livre. Le « stencil » devint, pour la postérité, un véritable signal typographique associé à Le Corbusier. Il fut largement repris par Jean Petit[31], et devint par la suite une sorte de « cliché » de l'édition corbuséenne.

La quatrième de couverture ne respecte pas plus que la première les conventions éditoriales. Le Corbusier y reproduit un dialogue entre un membre de l'Institut et lui-même, dialogue par lequel l'auteur valorise sa position antiacadémique, et ridiculise quelque peu son (forcément éminent) interlocuteur. Deux mentions surplombent cette page. La première, par sa couleur et son tracé cursif, se rattache à la « piste verte » dont elle constitue, avec le motif du serpent vert enroulé recouvrant le dialogue, une forme de clôture visuelle. Elle contraste par sa feinte simplicité (« Mani-Naga, le bon gros serpent, m'a conseillé de le dire... »), plus proche du livre pour enfants que du livre d'architecture, avec le très sérieux, mais très ironique, « confidentiel » qui suit, en lettres capitales soulignées. L'ensemble ressortit à un style plutôt journalistique et légèrement burlesque. Si la première de couverture annonce la couleur, la quatrième donne le ton, que l'on retrouve dès le sommaire avec cette adresse au

30 Créé par Marcel Jacno en 1951 pour la communication visuelle du TNP, le caractère Chaillot fut intégré au catalogue de la fonderie Deberny et Peignot en 1956, l'année de la publication des *Plans de Paris*.
31 Jean Petit (1927-1999), graphiste et éditeur, publia entre 1955 et 1996 une vingtaine d'ouvrages de et sur Le Corbusier à l'enseigne des Forces vives. Le travail éditorial réalisé en étroite collaboration avec Le Corbusier jusqu'à la mort de ce dernier en 1965 permit à Jean Petit de mettre au point un style graphique spécifique directement inspiré par l'architecte.

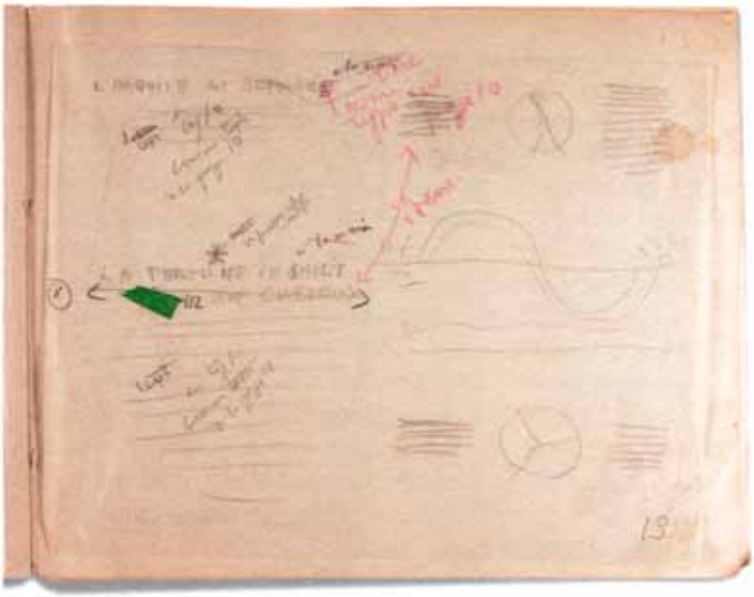


Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*, page de maquette

lecteur qui se voit d'emblée tutoyé (« Suis d'abord et avant tout [...] »). Le Corbusier voulait manifestement trouver un mode d'expression direct et familier.

Les Plans de Paris bénéficient certainement de l'expérience acquise par Le Corbusier avec la réalisation de son ouvrage chez Tériade, et prolonge la réflexion qu'il mena à cette occasion sur la forme même du livre et sur les capacités de celui-ci à représenter ou évoquer l'architecture par des jeux de transposition visuelle. À travers *Les Plans de Paris* comme à travers *Le Poème de l'angle droit*, Le Corbusier file une métaphore de bâtisseur, à la recherche d'équivalents plastiques, dans la bidimensionnalité de l'espace imprimé, de son travail d'architecte ou d'urbaniste. On retrouve chaque fois le principe du parcours, suggéré respectivement par la marelle et par la « piste verte » (la structure formée par les cinq lignes superposées du titre des *Plans* en couverture n'est du reste pas très éloignée de la forme du sommaire du *Poème de l'angle droit*). La superposition des pages renvoyant à des époques différentes, dans *Les Plans de Paris*, reconduit le feuilletage, en couches successives, que présente précisément l'architecture urbaine qui motive le propos développé. L'introduction, au sein de cet amoncellement de documents, des aplats colorés disséminés au fil de l'ouvrage revêt l'éloquence d'une démonstration : la réconciliation de la nature et de la ville. Mais la comparaison de l'ouvrage avec *Le Poème de l'angle droit*, paru seulement un an auparavant, permet aussi de mieux cerner les enjeux propres à cet album inclassable. *Le Poème de l'angle droit* se réclame implicitement, à travers ses connotations ésotériques[32], d'une culture classique servie par la technique de l'estampe utilisée et par la forme sophistiquée de l'objet – non relié et de grandes dimensions. Au contraire,

32 Ces connotations ont été analysées et commentées par divers auteurs. Voir en particulier Mogens Krustrup, *Porte Émail*, Copenhague, Arkitektens Forlag-Kunstakademiets Forlag, 1991, p. 125, et Richard Moore, « Alchemical and Mythical Themes in *The Poem of the Right Angle*, 1947-1955 », *Oppositions*, n° 19-20, 1980, p. 111 à 139, ainsi que Daphne Beckett-Chary, *A Study of the Le Corbusier's « Poème de l'angle droit »*, M. Phil., Cambridge (Grande-Bretagne), 1990.



Le Corbusier, *Les Plans de Paris, 1956-1922*, page de maquette

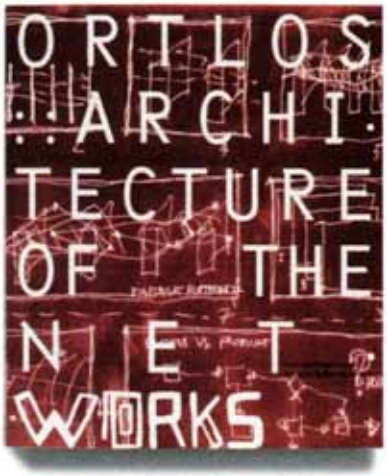
le livre de 1956 mobilise et affiche des moyens plus spécifiquement contemporains et ostensiblement modestes, qu'il s'agisse de la « piste verte », du texte manuscrit raturé, du tutoiement adopté envers le lecteur, du principe de collage de fragments prélevés dans ses œuvres antérieures, ou de la technique d'impression en offset, mieux accordée à la « société machiniste » que les presses artisanales de Mourlot dont sortirent les planches du *Poème de l'angle droit*. *Les Plans de Paris*, imprimés de façon économique et dénués de qualité bibliophilique particulière, apparaissent à certains égards comme une sorte de contraire de ce portfolio luxueux, au texte précieux et codé. Le Corbusier ne s'adresse pas à la clientèle limitée de Tériade, mais cherche tout au contraire à toucher le plus grand nombre – intention qu'il avait très explicitement exprimée auprès de son éditeur[33]. La dédicace du livre, qui prend l'exact contrepied de celle qui ouvrait *La Ville radieuse* (« À l'autorité »), confirme du reste cet objectif : « Cette méditation sur Paris est dédiée à l'entreprise française [...], les gens de la terrasse, du ciment, de l'acier, etc. [...] et non à quelques personnalités de la politique. » La disposition des deux dates, 1956-1922, en couverture indique bien l'esprit du livre, envisagé comme une plongée progressive dans le passé, afin de légitimer celui-ci à travers le présent – les unités de Marseille et de Nantes réhabilitant la Ville contemporaine de 1922.

D'un projet identique – la conception visuelle et matérielle d'un livre envisagée comme la formalisation des idées défendues par l'auteur – *Le Poème de l'angle droit* fournirait une version « savante » et *Les Plans de Paris* une version « grand public ». Sans recourir à de coûteux artifices, grâce à la superposition de témoignages issus des trente-quatre années concernées, et grâce au tracé de la « piste »

33 Jérôme Lindon se souvenait, lors de l'entretien qu'il m'avait accordé en juillet 2000, que Le Corbusier avait conçu le livre en fonction du très nombreux public qu'il souhaitait toucher.

qui le traverse, le livre parvient à restituer simplement, en cent quatre-vingt-douze pages, les deux axes sur lesquels Le Corbusier cherchait à inscrire sa marque : l'épaisseur du temps, l'étendue du territoire.

Peu d'architectes s'engagèrent autant que Le Corbusier dans la conception visuelle de leurs livres. La comparaison d'une entreprise singulière comme celle de Rem Koolhaas et Bruce Mau avec la production éditoriale corbuséenne s'impose donc assurément. Mais c'est en regard des *Plans de Paris* (et éventuellement d'autres ouvrages du même auteur non moins minutieusement élaborés), et non de l'*Œuvre complète,* qu'il conviendrait de placer *S,M,L,XL*, si l'on désire en mesurer le véritable degré d'originalité. Il suffit de relever l'évidente analogie entre le « dictionnaire » qui court du début à la fin du livre de Koolhaas, sans lien avec le contenu des pages qu'il traverse, et la « piste verte » des *Plans de Paris* pour deviner l'intérêt d'une telle lecture comparative. Celle-ci ferait sans aucun doute apparaître moins d'effets de rupture que de patentes filiations.

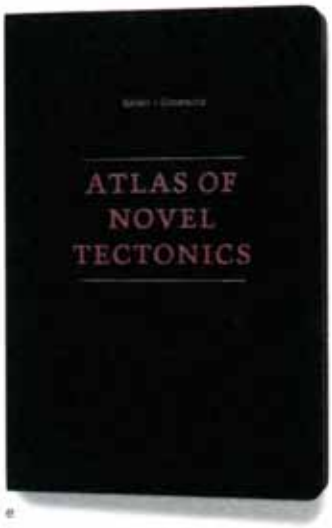


a

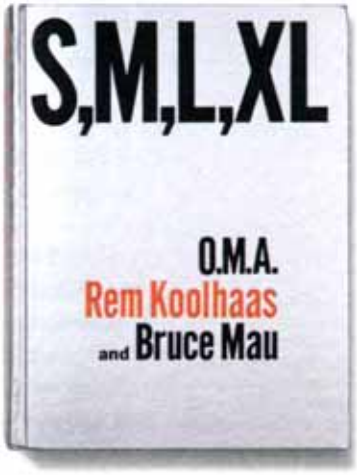
b

c

d



e



f

a - Ivan et Andrea Redi (dir.), Tom Mayne, David Carson, *Ortlos, Architecture of the Networks*, Odtfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 2005, 20 × 24 cm

b - Paul Ardenne, Sylvain Enguehard, *Manuelle Gautrand architectures*, Paris, AntePrima-Infolio, 2005, 20 × 27 cm

c - Zak Kyes & Mark Owens (dir.), *Forms of Inquiry: The Architecture of Criticalk Graphic Design*, Londres, 2007, 15 × 21 cm

d - AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&&, Content, Cologne, Taschen, 2004, 17 × 22.5 cm

e - Reiser + Umemoto, Atlas of Novel Tectonics, New York, Princeton Architectural Press, 2006, 12.8 x 19 cm

f - OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL* [1995], Cologne, Taschen, 1997, 18.5 × 24 cm

Graphistes et architectes

Quelques épisodes récents d'une histoire ancienne

Paru dans la revue *Back Cover*, n° 4, Paris, B42, hiver-printemps 2011.

COSIGNATURE

Le nom de Quentin Fiore aux côtés de celui de Marshall McLuhan en couverture de *Message et massage*, ou celui d'El Lissitzky en page de titre du recueil de Vladimir Maïakovski *Pour la voix* : deux cas célèbres, mais deux exceptions aussi[1]. Il est rare, en effet, que l'intervention du graphiste dans un contexte éditorial soit évaluée en termes de co-auctorialité et affichée comme telle. Secteur sans doute plus riche que tout autre en exemples de ce type, celui du livre d'architecture. Divers volumes publiés ces dernières années offrent ainsi l'occasion d'examiner le fruit de collaborations entre architectes et graphistes, et de formuler quelques hypothèses relatives aux motivations et aux effets de cet investissement partagé dans la forme éditoriale. Retenue ici comme critère de sélection des ouvrages considérés – à l'exception d'un cas où l'importance de la mise en pages fut soulignée après coup par une récompense internationale –, la cosignature tient lieu de signal : elle affiche la conscience d'un enjeu la plupart du temps implicite, et insiste sur le rôle du graphiste, déterminant quel que soit l'emplacement de son nom dans le livre, exposé en couverture ou discrètement signalé dans le colophon.

Événement « fondateur » : *S,M,L,XL*, paru en 1995[2]. Le nom de Bruce Mau figurait sur la couverture, composé dans une couleur différente de celui de Rem Koolhaas, mais dans un corps de caractère identique. L'un des traits marquants de *S,M,L,XL* était d'être – encore – un livre, ce qu'affirmaient son aspect extérieur soigné (une reliure étudiée permettant une ouverture aisée), son épaisseur considérable qui attirait l'attention sur son existence physique, et le parti pris de faciliter la lecture, malgré le chaos apparent du contenu. Les nombreuses variations déstabilisantes pour un œil non averti – changements successifs dans la hauteur des caractères (par ailleurs réduits à deux polices, une linéale et un caractère à empattement), dans la couleur

1 Quentin Fiore, Marshall McLuhan, *Message et massage* [*The Medium Is the Massage*, 1967], traduit de l'anglais par Thérèse Lauriol, Paris, Pauvert, 1968. El Lissitzky est présenté comme « constructeur » de *Pour la voix* de Maïakovski : *For the Voice* [*Dlia Golosa*, 1923], traduit du Russe par Peter France et traduction visuelle de Martha Scotford, Londres, Artists Bookworks/The British Library, 2000.

2 OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, New York/Rotterdam, The Monacelli Press/010 Publishers, 1995.

de fond (pages blanches, noires, orange, beiges, argentées, mauves...) et dans la disposition des textes et des images — ne concernent en effet jamais la composition typographique proprement dite, qui respecte les canons du genre. Encore un livre, mais peut-être, comme la suite de la production éditoriale de Koolhaas semble vouloir nous en convaincre, le dernier livre d'architecture.

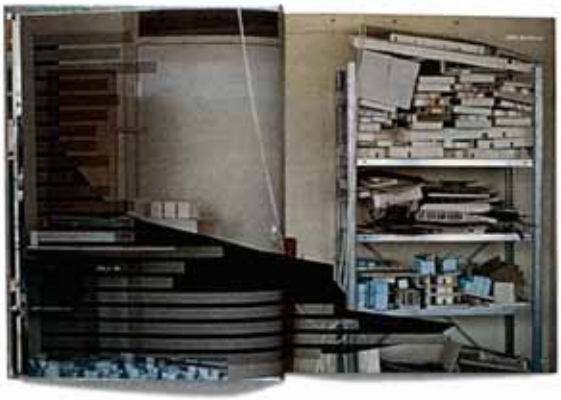
La rencontre de Koolhaas et de Mau, graphiste canadien de Toronto, date de la contribution du premier au numéro inaugural de la revue de sciences humaines *Zone*, dont le second assurait la direction artistique[3]. Mau reconduit, avec *S,M,L,XL,* les principes sur lesquels reposait *Zone*. L'iconographie foisonnante, et dont une partie seulement concerne directement les réalisations de OMA (Office for Metropolitan Architecture – agence de Rem Koolhaas), assure une fonction essentielle. Le nombre et l'hétérogénéité des images leur confèrent en effet une autonomie qui autorise une lecture purement visuelle et invite à des interprétations multiples. Ce livre, auquel sa structure – un classement des projets selon leur taille – fournit son titre, voit sa construction sans cesse ébranlée par le jeu des illustrations qui viennent, en masse, illustrer non pas exclusivement le travail des architectes, mais le monde dans lequel leurs réalisations s'inscrivent – congestion urbaine et passions humaines, guerre, art et sexe.

MISE EN PAGES RÉFLEXIVE

Paul Valéry avouait qu'il en était venu « insensiblement à ne plus dédaigner le physique des livres », et soulignait qu'une mise en pages de qualité constituait pour un auteur « un jugement très précieux et très redoutable[4] ». De façon analogue Theodor Adorno, dans ses « Caprices bibliographiques », indique : « L'impression devient une critique de l'écriture[5]. » Ce potentiel réflexif de la forme imprimée – forme prise en charge par le graphiste – permet de qualifier le travail effectué par Mau et son équipe pour *S,M,L,XL* : une mise en pages susceptible d'inquiéter le propos tenu, afin de produire un ouvrage qui porte en lui-même sa propre critique.

De ce point de vue, les objectifs de *Content* sont les mêmes. Paru à l'occasion de l'exposition éponyme à Berlin en 2004[6], neuf ans après *S,M,L,XL* dont il constitue officiellement la suite[7], le livre est d'emblée décrit dans l'introduction comme « immédiat, informel », et surtout « presque déjà démodé[8] ». Sur la couverture trois noms alignés séparés par des barres obliques : AMOMA, contraction des acronymes des deux agences dont le livre présente le travail (distingués par une différence de couleur, gris pour AMO[9] et noir pour OMA, avec un O central bicolore), celui de Rem Koolhaas ensuite, et enfin &&&, tandem de graphistes composé de Simon Brown et Jon Link (ce qui est précisé immédiatement après les trois esperluettes). Le tout jeune Simon Brown avait assuré la direction artistique du magazine londonien *Jack,* qui cultivait le second degré

3 *Zone*, nº 1/2, « The Contemporary City », Michel Feher, Sanford Kwinter (dir.), 1985. La revue *Zone* connut six numéros. L'esprit qui avait présidé à sa création se prolonge dans la maison d'édition Zone Books, créée par les fondateurs de la revue, la conception visuelle des ouvrages étant toujours assurée par Bruce Mau Design.
4 Paul Valéry, « Livres » [1923], *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, 1977, p. 1250.
5 Theodor W. Adorno, « Caprices bibliographiques » [1963], *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 251.
6 AMO/OMA, Rem Koolhaas, &&&, *Content*, Cologne, Taschen, 2004. « Content », Rem Koolhaas/OMA-AMO, Neue Nationalgalerie, Berlin, 14 novembre-18 janvier 2004.
7 Brendan McGetrick, « Editor's Letter », *Content*, *op. cit.*, p. 16.
8 *Ibid.*
9 AMO : studio de design et de recherche associé à OMA.



a

b

a · OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, doubles pages

b · AMO/OMA, Rem Koolhass, *&&&, Content*, doubles pages

et une esthétique de série B (« une orgie de guerre, d'animaux, de mode, de génie et de *cool*[10] »). Le goût de Koolhaas et de son éditeur Benedikt Taschen pour *Jack*, dont la maquette s'inspirait à la fois de *National Geographic* et de la première formule d'*Esquire*[11], les incita à aller chercher Brown pour prendre en charge la réalisation graphique de *Content*.

La structure du livre est dictée ici par la géographie, et l'on assiste moins à un découpage qu'à un glissement progressif (vers l'est : le slogan « Go East » apparaît en lettrage blanc dans un cartouche rouge répété en tête de la plupart des pages de gauche). Pas de séparation entre les chapitres : tout s'enchaîne. La forme est celle, éphémère, du magazine, dont malgré ses 544 pages *Content* conserve la souplesse (le grammage de la couverture est à peine supérieur à celui des pages intérieures) et le prix modique (7 €). « Je ne sais pas si c'est un livre ou un magazine », s'interroge en ouverture, avant même la table des matières, l'homoncule grotesque personnifiant le projet pour l'Opéra de Guangzhou – l'une des treize caricatures de bâtiments qui participent au dispositif de distanciation de *Content*. À la question posée par la partie gauche de l'édifice, deux grands pieds soutenant

10 Richard Clayton, « Take the Bait », *Design Week*, vol. 19, n° 28, 16 août 2004.
11 *Ibid.*

directement une énorme tête à forte mâchoire, répond sa moitié droite, chaussée d'escarpins à talons aiguilles : « En fait je trouve la tension entre les deux super intéressante. » S'il s'agit d'un livre, alors c'est un *junk book* : un résidu de l'édition à l'ancienne, comme le *junk space* – concept de Koolhaas qui fait l'objet de l'un des textes reproduits dans *Content* – est un résidu de la modernisation. Rien n'est hiérarchisé ni différencié, et le traitement général entretient, sur le modèle de la presse magazine, la confusion visuelle entre espace rédactionnel et espace occupé par des annonceurs (en l'occurrence Prada, Gucci, Boffi, Volkswagen, mais aussi la ville de Lagos et le gouvernement fédéral hollandais). Le genre ambigu du publireportage est également exploité. Ainsi les deux volumes qui rendent compte du « Harvard Project on the City » mené par Koolhaas avec des étudiants, *Great Leap Forward* et *Shopping*, bénéficient de deux doubles pages traitées dans un pur style publicitaire[12]. Un macaron « 2 for 1 » indique l'offre consentie pendant la durée de l'exposition à Berlin : tout acquéreur de l'un des tomes peut partir avec les deux. Le produit est vanté sur le ton vendeur du discours promotionnel de base (la promesse d'un « nouveau cadre conceptuel inclus » invoquée comme le serait celle d'un bidon d'assouplissant adjoint gratuitement à un baril de lessive) ou de la bande annonce (« Dans l'une des régions du monde à la croissance la plus rapide… un maelström de modernisation… est en train de récrire la ville contemporaine »), le tout composé selon les codes du graphisme le plus commercial, multipliant les effets afin d'attirer l'attention. Taschen bénéficie d'un espace réservé où figurent l'adresse de son site Internet, quelques lignes évoquant l'éventail des domaines couverts par la maison d'édition, et l'exposition en images d'une douzaine de livres de son catalogue.

ANALOGIE VISUELLE

Si la maquette de *S,M,L,XL* et celle de *Content,* parties intégrantes de projets éditoriaux complexes, assument une évidente fonction réflexive, l'intention qui se dégage des ouvrages dont les designers sont à l'honneur est parfois différente. Deux livres parus l'année suivante, en 2005, témoignent d'une attente fondée cette fois plutôt sur une proximité visuelle ou technologique entre le travail des architectes et celui du graphiste sollicité : *Manuelle Gautrand Architectures*[13] et *Ortlos, Architecture of the Networks*. Le premier fait apparaître équitablement en couverture l'auteur Paul Ardenne et le designer Sylvain Enguehard, graphiste français notamment collaborateur pendant plusieurs années de l'Institut français d'architecture. La veine décorative de son travail, où le dessin tient une place importante, justifiait son intervention dans un ouvrage sur l'œuvre de Gautrand. Selon un effet de mimétisme illustratif, les motifs qui se déploient dans les projets reproduits – arabesques cloutées sur le béton d'une cage d'escalier, fleurs d'une résille

12 *Content, op. cit.*, p. 258-261.
13 Paul Ardenne, Sylvain Enguehard, *Manuelle Gautrand Architectures*, Gollion, Ante Prima/Infolio, 2005.

a

b

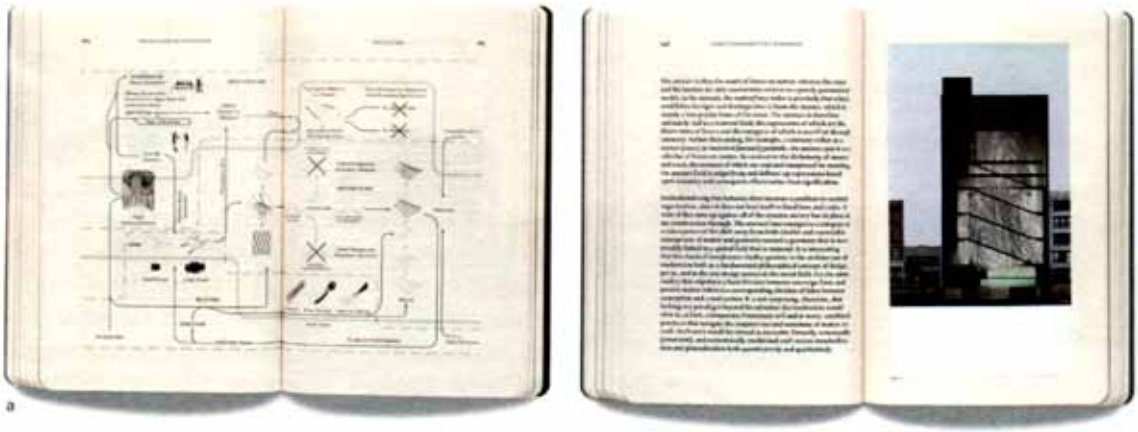
a · Ivan et Andrea Redi (dir.), Tom Mayne, David Carson, *Ortlos. Architecture of the Networks*, double page

b · Paul Ardenne, Sylvain Enguehard, *Manuelle Gautrand Architectures*, double page

métallique ou feuillage stylisé sur une façade, fournissent autant de prétextes à une prolifération ornementale dans le livre. Traitée en aplats noirs et se superposant à l'iconographie proprement documentaire, celle-ci se déroule et se métamorphose au fil des pages sans solution de continuité, créant un lien constant du début à la fin de l'ouvrage.

Dans le cas de *Ortlos. Architecture of the Networks*[14] – monographie dont la couverture accorde au graphiste la même importance qu'au préfacier Tom Mayne –, les architectes, qui définissent leur studio comme une « plateforme virtuelle non localisée », entièrement fondée sur les ressources de l'électronique, ont fait appel à l'Américain David Carson, personnalité phare du graphisme de la fin des années 1980 et des années 1990. Connu pour avoir fortement bousculé les habitudes de mise en pages en négligeant les critères de lisibilité communément admis, Carson s'est lui-même servi de l'ordinateur, qu'il adopte dès son apparition au début des années 1980, afin de créer les distorsions et altérations du texte et de l'image caractéristiques de son travail, et pour produire des compositions inédites où les effets de couches multiples rappellent la profondeur abyssale du cyberespace. Le magazine de la côte Ouest *Ray Gun* (dédié au surf et au rock indépendant), dont il fut directeur artistique, devint la source d'une nouvelle esthétique pour une génération adepte de « sports de glisse » autant que de musique. Le partage du même outil et une certaine analogie processuelle motivèrent le choix de Carson par Ortlos. L'ouvrage (comme la quatrième de couverture ne manque pas de nous en aviser) poursuit le même objectif, transposé à l'architecture, que la désormais célèbre rétrospective de son travail publiée par Carson en 2000, significativement intitulée *The End of Print*[15]. Le texte d'*Architecture of the Networks* offre un aspect accidenté ; il apparaît en blocs irréguliers où se mêlent des caractères et des graisses variés et où les interlignes, les espaces entre les mots comme entre les lettres varient sans cesse, défiant les règles les plus élémentaires de la composition. Ces blocs pénètrent souvent les images,

14 Ivan et Andrea Redi (dir.), Tom Mayne, David Carson, *Ortlos. Architecture of the Networks*, Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 2005.
15 Lewis Blackwell et David Carson, *The End of Print: The Grafik Design of David Carson*, New York, Chronicle Books, 2000.



a

b

elles-mêmes chaotiques : étranges combinaisons de structures plus ou moins déchiffrables et de formes colorées (fleurs, explosions bigarrées, bulles, enroulements et enchevêtrements de lignes et de rubans, constructions évoquant un développement algorithmique), qui toujours conservent l'aspect artificiel de la génération par ordinateur.

LE PLUS BEAU LIVRE DU MONDE

À l'inverse, si les projets de Reiser et Umemoto sont également marqués par les nouvelles technologies, leur *Atlas of Novel Tectonics*, paru en 2006 [16] et confié à deux graphistes suisses, Reto Geiser et Donald Mak [17], est empreint de réminiscences diverses. La couverture ne comporte aucune image ; titre, nom des auteurs et de l'éditeur se répartissent autour d'un axe central, conformément au modèle qui prévalait avant les années 1920 ; le caractère choisi est une version récente du Garamond (XVIe siècle) [18], enfin les illustrations en couleurs ne sont pas reproduites avec le texte, comme les techniques d'impression le permettent aujourd'hui, mais découpées et collées après coup (sur les pages de droite réservées à cet effet), ainsi qu'on y était

16 Reiser + Umemoto, *Atlas of Novel Tectonics*, New York, Princeton Architectural Press, 2006.
17 Reto Geiser et Donald Mak sont également architectes. Ils travaillent à Zurich.
18 Caractère Dolly (2001), dessiné et distribué par le collectif Underware.

a · Reiser + Umemoto, *Atlas of Novel Tectonics*, doubles pages

b · Zak Kyes, Mark Owens (ed.), *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*, doubles pages

contraint autrefois. Outre ces références anachroniques multiples, qui renvoient à une sorte de passé indéfini et générique du livre, on note un détail de nature à éveiller chez le lecteur le souvenir de son propre passé : les coins arrondis – adoucissement de la dure géométrie du parallélépipède de papier – évoquent immanquablement les albums pour enfants en bas âge et les cahiers d'écolier. L'apparence à la fois classique et désuète de l'ouvrage est cependant contrebalancée par des éléments spécifiquement contemporains, ou sans relation avec une quelconque tradition : le matériau utilisé pour la reliure, par exemple, arrivé il y a peu sur le marché et dont la surface plissée est comme caoutchouteuse au toucher ; la composition « en drapeau » ou encore l'encre verte dédiée aux têtes de pages, folios, numéros de chapitres, titres, épigraphes et légendes (le reste du texte est imprimé en noir), et également retenue pour les aplats des doubles pages qui séparent les principales parties du livre (les titres y apparaissent en réserve).

Le nom des graphistes ne figure pas en couverture, mais l'ouvrage, d'abord sélectionné par le Concours des plus beaux livres suisses, a finalement gagné le premier prix du concours d'échelle internationale qui se tient chaque année à Leipzig. *Atlas of Novel Tectonics* est donc devenu le plus beau livre du monde de l'année 2006. Sans rapport évident avec le sujet traité, l'apparence de l'*Atlas* le distingue de la production courante en renouant avec une certaine tradition, sans pour autant gommer son ancrage dans le présent. Son format, nettement plus réduit que celui des livres cités précédemment, le place naturellement du côté des ouvrages théoriques. Kevin Lippert, éditeur de l'*Atlas* (Princeton Architectural Press), déclarait dans une interview de 2004 que le manuscrit de Reiser et Umemoto, très attendu et arrivé le matin même sur son bureau, constituait selon lui un manifeste « au sens classique de *Vers une architecture* [19] ». Le contenu de l'*Atlas* semble vouloir partager avec *Vers une architecture* – et avec la bibliographie de Le Corbusier en général – bien plus que l'appartenance à un genre éditorial : en témoigne l'iconographie, qui mêle diagrammes, automobiles, avions et architectures classiques mais aussi animaux, minéraux et végétaux, ou encore œuvres d'art, le tout puisé à des sources hétérogènes dont les images conservent la trace. On pourrait également établir un parallèle entre le sobre habillage de l'*Atlas* et l'esprit traditionnel de la mise en pages du livre de 1923 (caractères classiques et composition centrée notamment), définie par un Le Corbusier indifférent, voire opposé, à la modernité graphique venue d'Allemagne et des pays de l'Est.

LA DISTINCTION ÉDITORIALE

En dépit des postures différentes assumées par les mises en pages évoquées ici, toutes cependant révèlent un investissement peu commun des architectes dans la forme de leurs ouvrages. À l'occasion d'un article dont le titre, « Design et Crime [20] », indique clairement

19 Interview de Kevin Lippert par Mason White du 3 décembre 2004, dans une série d'entretiens conçus par Mason White sous la forme de « Onze questions adressées aux principaux éditeurs publiant des livres d'architecture » et intitulée « Building Books », consultable à l'adresse : www.archinect.com

20 Hal Foster, « Design et Crime » [2000], *Design et Crime* [2002], traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Laure Manceau, Gauthier Herrmann, Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 27-41.

les intentions, l'historien de l'art Hal Foster s'attaque entre autres à Bruce Mau (et à Rem Koolhaas), et démontre comment, sous prétexte de recherche d'identité, le design ne produit finalement que des objets sans qualité. À cette analyse on pourrait opposer celle qu'Ernst Gombrich développe dans un essai de 1967 en hommage à Rudolf Wittkower[21] à propos d'une autre époque, la Renaissance, et d'un homme en particulier, Niccolo Niccoli. Ses contemporains moquaient l'arrogance de cet humaniste florentin du début du XVe siècle, et brocardaient l'intérêt qu'il prétendait porter aux livres, alors qu'il ne s'attachait à l'évidence qu'à leur forme – au dessin des caractères, au papier, à la reliure. Gombrich montre au contraire l'importance de l'obsession de Niccolo et la nature essentielle des supports matériels, qui aboutissent à la réforme de l'écriture et à la redécouverte des onciales médiévales. Il met cette question en parallèle avec le regard porté par Brunelleschi sur l'architecture florentine romane, et son apport décisif à la perspective. Ce que Niccolo et Brunelleschi ont en commun, et qui fait d'eux des pionniers de l'humanisme, dit Gombrich, c'est un regard différent, de nouvelles exigences, et le « *one-up manship* » (« la volonté de faire mieux qu'autrui »).

L'intérêt pour la forme du livre, la foi dans l'opérativité sémantique du design graphique et la volonté de produire des objets imprimés singuliers pourraient relever d'une telle attitude : le livre d'architecture cultiverait un art de la distinction éditoriale – dont, en ces temps troublés pour le codex, on devine l'enjeu. D'autres secteurs pourraient être invoqués de même, en particulier celui du livre d'art contemporain où le graphiste occupe souvent une place décisive. Cependant, ce que l'on observe dans les exemples évoqués ci-dessus, et que souligne la double signature des ouvrages, tient au frottement particulier de deux disciplines historiquement liées, à l'aisance que ce long passé confère à leurs échanges et au mutuel ressourcement toujours attendu de leurs rapprochements. Ainsi pourrait-on citer, comme une autre facette du même phénomène, l'exposition « Forms of Inquiry », probablement l'une des plus significatives parmi les manifestations liées au design graphique au cours de ces dernières années.

ARCHITECTURE DE LA PENSÉE GRAPHIQUE

Conçue et produite au sein de l'Architectural Association de Londres[22], celle-ci présentait, ainsi que l'indiquent dans l'introduction du catalogue ses deux commissaires, Zak Kyes et Mark Owens, un « réseau de sympathisants » exerçant leur métier « en tant qu'activité spécifiquement critique », et souhaitait « attirer l'attention sur certains développements récents dans le champ du design graphique, illustrant la richesse croissante des liens qui l'associent à l'architecture[23] ». Or ces liens se révèlent, dans le premier des deux volets que le catalogue consacre à chaque studio, assez lointains. Ils apparaissent à travers la tridimensionnalité des projets, l'espace urbain où ceux-ci prennent

21 Ernst H. Gombrich, « From the Revival of Letters to the Revival of the Arts: Niccolo Niccoli and Filippo Brunelleschi » [1967], *Gombrich on the Renaissance, vol. 3 : The Heritage of Appelles*, Phaidon [1976], 1993, p. 93-110.

22 Créée en octobre 2007 à Londres, l'exposition « Forms of Inquiry » a ensuite été montrée au Casco d'Utrecht, Office for Art Design and Theory (janvier-février 2008), puis au Lux de Valence (mai-juin 2008).

23 Zak Kyes, Mark Owens (dir.), *Forms of Inquiry: The Architecture of Critical Graphic Design*, Londres, Architectural Association, 2007, p. 11. J'utilise ici la traduction de Diniz Galhoz proposée dans le livret édité par Annick Lantenois et Gilles Rouffineau à l'occasion de la présentation de l'exposition à Valence.

place ou les systèmes de construction auxquels ils se réfèrent. À une exception près, il ne s'agit jamais de collaboration avec des architectes. Le deuxième volet, celui de l' « enquête » que les participants ont été invités à mener, traite plus explicitement la question de l'architecture, mais souvent de manière indirecte, et en convoquant de préférence le passé[24].

Le sous-titre de l'exposition, « The Architecture of Critical Graphic Design », suggère sans détour l'acception métaphorique du terme « architecture » à laquelle il convient de se référer. Comme l'a souligné le théoricien de la littérature Denis Hollier, l'architecture « représente toujours autre chose qu'elle-même, dès l'instant qu'elle se distingue de la simple bâtisse [...]. Si la structure est la forme la plus générale de la lisibilité, rien ne devient lisible qu'en se soumettant à la grille architecturale ». « Temple du sens », « système des systèmes », l'architecture « garantit la lisibilité universelle[25] ». Précisément, la posture critique décrite par Kyes et Owens doit permettre d'« explorer le monde dans toute sa diversité, sa complexité » et les travaux réunis partagent « un désir commun de reformuler les circonstances entourant la pratique graphique contemporaine[26] ». L'architecture vaut ici, avant tout, comme un mode de réflexion.

Erwin Panofsky, en un livre célèbre, a montré l'interdépendance de la pensée scolastique et de l'architecture à la fin du Moyen Âge[27]. À sa manière, « Forms of Inquiry » s'inscrit dans cette filiation. Comme la cosignature du livre par le graphiste, l'exposition mettait en avant l'activité du designer aujourd'hui et la complexité de son intervention, dans une redistribution des rôles qui le place aussi en position de chercheur, d'auteur, de critique et d'éditeur. Si l'on s'accorde généralement à considérer ce métier comme un pur produit de la modernité, on observe pourtant avec intérêt que ses plus récentes évolutions trouvent ainsi à s'exprimer de manière privilégiée à travers le lien qui l'unit à l'architecture, en vertu d'une tradition occidentale vieille de dix siècles et qui reste, semble-t-il, d'une extrême actualité.

24 Les réalisations auxquelles les designers-enquêteurs font ainsi référence, par le texte et l'image, datent pour la plupart des années 1920 aux années 1970, et mettent en scène des figures historiques d'architectes ou d'artistes : Ernst Neufert, Le Corbusier, Jean Prouvé, Gerrit Rietveld, Vassily Kandinsky, Oscar Niemeyer, Philip Johnson, Volf Vostell et Dick Higgins, Hélio Oiticica, ou des collectifs actifs dans les années 1960 ou 1970.
25 Denis Hollier, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, p. 67-69.
26 Zak Kyes, Mark Owens (dir.), *Forms of Inquiry*, *op. cit.*, p. 11.
27 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique* [1951], traduit de l'anglais par Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967.

Index des noms

&&&, 200, *200*

Adorno, Theodor W., *91*, 91, 200, *200*
Agha, Mehemed Fehmy, 20
Aicher, Otl, 61, 63, 112
Aillagon, Jean-Jacques, 71
Alain (Émile-Auguste Chartier, dit), 111
Albers, Josef, 47, 111, 112
Allen, Edward, *18*
Allner, Walter, *40*
Amiard, Bernard, *47*
Ammann, Jean-Christophe, 64
AMO, 200, *200*
Amrouche, Pierre, *26*
Amzalag, Michael, 110, 111
Angoulvent, Paul, *161*
Antras, Brice d', *71*
Apeloig, Philippe, *58*
Aphesbero, Michel, *77*
Ardenne, Paul, 202, *202*
Arman (Armand Fernandez, dit), 81
Arp, Jean, *138*
Arrabal, Fernando, 64
Audin, Marius, *167*
Augereau, Antoine, 22
Augustyniak, Mathias, 110
Averink, Leen, 62

Bachmann, Ingeborg, *138*, *139*
Bachollet, Jean-Paul, *50*
Bacon, Paul, 43
Bal-Blanc, Pierre, 120
Ballmer, Theo, 62
Bandinelli, Baccio, *179*
Barnet, Charlie, 39
Barré, François, 57, *57*, 62
Barré, Martin, 70
Barrett, Timothy H., 22, *22*
Barthes, Roland, 6, *6*, 11, *11*, 177, *178*
Bataille, Georges, *138*, 144
Baudry, Dominique, 62
Baur, Ruedi, 71, 125
Bayer, Herbert, 37, 84, 111, 112
Beauvais, Gérard, *26*
Beckett-Chary, Daphne, *195*
Beirnaert, Kim, 155
Benjamin, Walter, 36, *36*, 87, *87*
Bernhard, Lucian, 36
Bertrand, Gérard, *30*
Best, Alastair, *68*
Beuys, Joseph, *137*
Bierut, Michael, *5*, *11*, *65*, *71*
Bignens, Christoph, *184*
Bijl, Guillaume, 176, 177
Bilic, Michel, 62
Bill, Max, 36, 58, 69, 112, 184, *184*

Binder, Joseph, 36
Birnbaum, Daniel, *139*
Blackman, Honor, 21
Blackwell, Lewis, *203*
Blakey, Art, *44*
Blanchard, Gérard, 50
Blauvelt, Andrew, 6, *6*
Bloemsma, Evert, *76*
Blum, Andrew, *65*
Boesiger, Willy, 184
Boisnard, Alain, *26*
Boissonnas, Fred, *32*
Bonnard, Pierre, 192
Bordaz, Robert, 60
Bosshard, Hans Rudolf, *184*
Bouilhet, Henri, 62
Boulez, Pierre, 60
Bove, Emmanuel, *138*
Breuer, Wolfgang, 123
Brodovitch, Alexei ou Alexander, *5*, *40*
Brody, Neville, 120
Brown, Simon, 200, 201
Browne, Dick, 158
Bruce Mau Design (BMD), 168, *200*
Bruegel, Pieter, *179*
Bruggisser, Thomas, *99*
Brun, Noëlle, *26*
Brunelleschi, Filippo, 206, *206*
Brunhoff, Jean de, 161

Bruni, Dimitri, 97, *97*, 98
Buchloh, Benjamin, 169, *169*
Buckley, Cheryl, 20, *20*
Buquet, Benoît, *21*
Bure, Gilles de, 64, *64*, 66
Buren, Daniel, 70
Burkhardt, François, *112*
Burtin, Will, 20
Bury, Richard de, 163, *163*

Cahun, Claude, 30
Callingham, Glyn, *40*
Calot, Frantz, *161*
Carpenter, Edward K., *65*
Carson, David, 120, 203, *203*
Carter, Matthew, *66*, 87
Carter, Harry, *169*
Carver, Raymond, *138*
Cassandre (Adolphe Mouron, dit), 37
Certeau, Michel de, 6
Cézanne, Paul, 12, *12*
Chagall, Marc, 192
Chapelle, Josée, *58*
Chartier, Roger, 8, *8*
Chermayeff, Ivan, 61, 62, 65, *65*
Chester, Tessa Rose, *30*
Chklovski, Viktor, *85*
Cho, Joseph, 183, *183*, 184, *184*, 185
Choay, Françoise, 183, *183*
Chusid, Irwin, *36*, *38*
Cieslewicz, Roman, 52, *52*, 58, 62, 63, 64
CL Design, *57*
Clark, Lygia, 176
Claxton, William, 47
Clayton, Richard, *201*
Closky, Claude, 146, *146*, 147
Colin, Paul, *35*
Cook, Siân, 21
Cook, Richard, *40*
Cooper, Muriel, 17, *17*, 18, *18*, 20, *20*
Coupland, Ken, *169*, *170*, *174*
Courant, Jean-Marie, *115*
Cox, Paul, 8, 127, 128, 130, 131, 132, *135*
Criqui, Jean-Pierre, *190*
Crosby, Theo, 63
Crouwel, Wim, 8, 61, 64, 75, *75*, 76, *76*, 77, 78, *78*, 80, *80*, 81, 84, *84*, 85, *85*
Culot, Maurice, *111*

Damisch, Hubert, 171, *171*
Darbois, Dominique (Dominique Stern, dite), 25, *25*, 26, *26*, 30, *30*, 32
Daver, Manek, *40*, *41*, *43*, 47, *47*
Davis, Herbert, *169*
de Duve, Thierry, 115, *115*
De Kooning, Willem, 128
de Smet, Catherine, *56*, 72
de Vinci, Léonard, 75, 171
Decol, Hélène, *26*
Deleuze, Gilles, *138*, 141, 144, 145
Delevoy, Robert, *111*
Delpire, Robert, 61
Delvoye, Wim, 8, 155, 156, 158, 159
Derrida, Jacques, *53*
Didot, 22
Dine, Jim, 47
Doblin, Jay, 65, *65*
Doisneau, Robert, 30
Drentell, William, *71*
Driftwood, Jimmie, 38
Drucker, Johanna, 20, *20*
Dubuffet, Jean, 144, 145, *145*, 151, 153, *153*
Duijvelshoff-van Peski, Daphne, *77*
Dupré, Judith, *169*
Durand, Marion, *30*
Dwiggins, Addison, *5*

Eckerstrom, Ralph, 65
Edwards, Esmond, 43, *43*
Eisenstein, Sergueï, 180
Elger, Dietmar, *138*
Ellington, Duke, 38
Elmayan, Aline, 26
Emanuel, Marsha, *58*, *115*
ENFI design, 62
Enguehard, Sylvain, 202, *202*
Enwezor, Okwui, 145
Epps, Timothy, 76, *76*
Érasme, 111
Erté (Romain de Tirtoff, dit), 11, *11*
Evans, Walker, 32, *32*
Evans, Christopher, 76, *76*
Eveno, Claude, *112*
Ewig, Isabelle, *161*
Excoffon, Roger, 44, 50, 116
Ézéchiel, 129, *129*

Falguières, Patricia, *138*, *139*
Fassbinder, Rainer Werner, 158
Faucheux, Pierre, 50, 62, 63, 66, 91, 161, *180*
Fayolle, Denise, 62
Feher, Michel, *200*
Fernhout, Edgar, 81
Fiedler, Marco, 119, 120
Fillacier, Jacques, 64
Fiore, Quentin, *180*, 199, *199*
Fleischmann, Gerd, *184*
Fletcher, Alan, 62, 63
Flora, Jim, *36*, 38, *38*, 39
Flynn, Robert, 47
Focillon, Henri, 7, 167
Follis, John, *65*
Fontana, Lucio, *172*
Ford, Henry, 158
Foster, Hal, *205*, 206
Foucault, Michel, 6
Fournier, 22
Fox, Martin, 65
François, André, 58, 61, 63
Franger, Urs, 64
Franke, Uli, 98
Fraser, James, *30*
Freundlich, Otto, *138*
Friend, Leon, 36
Fries, Michel, *99*
Frizot, Michel, *32*
Froshaug, Anthony, 112
Frutiger, Adrian, 62, 63, 68, 77
Fuller Benton, Morris, *65*

Gabo, Naum, *138*
Gaethgens, Thomas W., *161*
Gamble, James, 158

Garamond, Claude, 22
García, Jorge, *38*
Garcias, Jean-Claude, *170*
Gauna, Frank, 47
Gauthier, Michel, *141*
Gautrand, Manuelle, 202, *202*
Gehry, Frank O., 169, 170, 181
Geiser, Reto, 204, *204*
Geismar, Thomas, 61, 62, 65, *65*
Gid, Raymond, 26
Giedion, Sigfried, 178, *178*
Gill, Bob, 116, *116*
Gingeras, Alison, *137*, *147*, 149, 150
Ginzburg, Carlo, *85*
Glaser, Kate, *169*
Goethe, Johann Wolfgang von, 110, *138*
Goldblatt, Burt, 40, *40*, 43
Golden, William, 20
Goldin, Nan, 178
Golec, Michael, *18*
Gombrich, Ernst H., 206, *206*
Gomez-Palacio, Bryony, *22*
Gorman, Carma R., 18, *18*, 20, *20*
Gourevitch, Jean-Paul, 30, *30*
Graeser, Camille, 69
Gramsci, Antonio, *138*, 144
Grant, Angelynn, *38*, 40
Granz, Norman, 41
Grapus, 50, 111, 139
Greff, Jean-Pierre, *115*
Greiman, April, 112
Grillo, Oscar, 158
Gromey, Felix, *40*
Grünewald, Matthias, 131
Guerrilla Girls, 17, *17*, 20
Guidi, Robert, 47
Guillaume, Valérie, *52*
Gutenberg, Johannes, 22, 131, *174*

Haddad, Gérard, *129*
Hagmann, Sibylle, 22, *22*
Hains, Raymond, 70
Hammer, Dave, *65*
Hamon, Philippe, *169*
Hart, Lorenz, 36
Heartfield, John, 26
Hefty, Joseph, 36
Heidegger, Martin, 171
Helbrunn, Benoît, *73*
Helfand, Jessica, *5*, *11*, *65*
Hell's Angels, 159
Heller, Steven, *5*, *11*, *65*, *71*
Henrion, Frederick H. K., 62, *62*
Hermansader, John, 43, 44
Hernandez, Sofia, *21*
Herrera, Gloria de, *26*
Hervé, Lucien, 194
Hiestand, Ernst, *52*, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 68
Higgins, Dick, *207*
Hipgnosis, 15
Hirsch, Julia, *30*
Hirschhorn, Thomas, 8, 137, *137*, 138, 139, *139*, 141, 142, *142*, 144, *144*, 145, *145*, 146, 147, 149, 150, 151, *151*, 153
Hoban, Tana, 30
Hodges, Johnny, 41
Hofmann, Armin, 112
Holland, Deborah K., 71
Hollenstein, Albert, 113
Hollier, Denis, 207, *207*
Hollis, Richard, *73*
Howard, Ella, *20*
Hunziker, Hans-Jürg, 68, *72*

Iahvé, 129
Intégral Ruedi Baur et Associés, 56, *56*, *57*, 72, *99*
Ionesco, Eugène, 161
Israel, Marvin, 47
Itten, Johannes, 57
Izenour, Steven, *18*, *112*, *169*, *181*

Jacno, Marcel, 194, *194*
Jahan, Pierre, 26
James, Henry, 17
Jeanneret, Pierre, 184
Jolly, Pete, 39
Jolson, Al, *35*
Jones, Bob, 39, 40
Joseph, Manuel, 147, *147*, 149
Jubert, Roxane, *73*, *161*
Judd, Donald, 70
Kandinsky, Vassily, *207*
Kelly, Rob Roy, *111*
Kepes, György, 111
Kinross, Robin, 6, *6*, 160, *160*
Kirby, John, 37
Kirkham, Pat, *20*, *22*
Klein, Yves, 176
Klucis, Gustavs, 32, *32*
Knapp, Peter, 57
Koolhaas, Rem, 8, 167, 168, *168*, 169, *169*, 170, *170*, 178, 181, 183, *183*, 184, 197, 199, *199*, 200, *200*, 201, 202, 206
Koons, Jeff, 181
Kowalski, Piotr, 65
Kowalski Dougherty, Carissa, *46*
Krebs, Manuel, 97, *97*, 98
Krügel, Robert, 64
Krustrup, Mogens, *195*
Kubler, George, 7, *7*
Kwinter, Sanford, *200*
Kyes, Zak, 206, *206*, 207, *207*

La Reynière, Grimod de, 129
Lamorrisse, Albert, 30
Lantenois, Annick, *206*
Laurens, Henri, 192
Lauweriks, J. L. Mathieu, 84
Lavaux, Jacques, 62
Lavin, Maud, *21*, *22*
Le Blon, Jacob Christoph, 130
Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret, dit), 8, 170, *170*, *173*, 183, 184, *184*, 185, *185*, 186, *186*, 189, *189*, 190, 191, 192, *192*, 193, *193*, 194, *194*, 195, *195*, 196, *196*, 197, 205, *207*
Lebeer, Irmeline, *144*
Lebensztejn, Jean-Claude, 7, 12, *12*, 14, *14*, 15, 128, *128*, *129*
Leclanche-Boulé, Claude, *33*, *160*
Ledoux, Claude Nicolas, *170*
Lee, Bruce, *98*
Léger, Fernand, *138*, 190, 192
Lehni, Jürg, 98
Dr Leslie (Robert L. Leslie, dit), 39

Lévêque, Françoise, *32*
Levrant de Bretteville, Sheila, 21, *21*
Liberman, Alexander, *40*
Lindinger, Herbert, *112*
Lindon, Jérôme, 165, *165*, 186, *186*, 192, *192*, *196*
Link, Jon, 200
Lion, Alfred, 43
Lionni, Leo, *40*
Lippert, Kevin, *205*, 205
Lissitzky, El, 12, 33, *33*, 36, 37, 120, *138*, 160, *180*, 199, *199*
Livingston, Alan, *73*
Livingston, Isabella, *73*
Loewensberg, Verena, 69
Loewy, Raymond, 65
Lohse, Richard Paul, 58, 69
Lombard, François, 62
Lortic, Élisabeth, *30*
Lortsch, J. D., *26*
Loupot, Charles, 48
Lowry, Robert, 38
LTTR, 21, *21*
Lubalin, Herb, *58*, 61
Lubinsky, Herman, 40
Lucan, Jacques, *185*
Lugon, Olivier, *32*
Lupton, Ellen, *22*
Luther, Martin, *138*
Lutz, Hans Rudolf, 112
Luxemburg, Rosa, 144

M/M (Paris), 110, *111*, 120, 125
Mac Orlan, Pierre, *5*
Maeda, John, *18*, 115, *116*
Mafia, 62
Maïakovski, Vladimir, 199, *199*
Maillet, Sandrine, *51*
Mak, Donald, 204, *204*
Malevitch, Kasimir, *138*, 144
Mallarmé, Stéphane, 12
Malois, Claude, *26*
Mandel, Ladislav, 50
Mapplethorpe, Robert, 180
Marker, Chris, 180, *180*
Marsh, Graham, *40*
Martin, Henri-Jean, *130*
Massin, Robert, 50, 91, 161, *180*
Mathey, François, 57, 60
Matisse, Henri, 14, 192
Mau, Bruce, *65*, 125, 167, 168, *168*, 169, *169*, 170, *170*, 174, *174*, 175, *175*, 178, 180, *180*, 181, *183*, 184, 197, 199, *199*, 200, *200*, 206
Maurel, Claude, *26*
Mayne, Tom, *203*, 203
Mazière, Francis, 26, *26*, *30*
Mazur Thomson, Ellen, 18, *20*, *22*
McCormic, Carlo, *36*
McCoy, Katherine, 112
McCurry, Steve, 176
McGetrick, Brendan, *200*
McKnight-Trontz, Jennifer, *36*
McLean, Jackie, 44
McLuhan, Marshall, 144, 199, *199*
McQuiston, Liz, 20, *20*, 21, *21*, *22*
McRae, Carmen, 43
McVarish, Emily, 20, *20*
Meggs, Philip B., 5, *5*, 17, *17*, 18
Mellé, Gil, 43, 44
Melville, Herman, 91
Mercer, Johnny, 43
Merlin, Pierre, 43
Michaux, Henri, 80
Michel-Ange, *172*, *179*
Michon, Louis-Marie, *161*
Middendorp, Jan, *76*
Mies van der Rohe, Ludwig, *138*, 144
Miles, Reid, 40, *40*, 41, *41*, 43, 44, 46
Miller, Henry, 25, *25*
Miller, Paul D., *36*
Millot, Philippe, 8, 87, *87*, 88, 91, 111, *111*, *117*
Mistinguett (Jeanne Bourgeois, dite), *35*
Mitomi, Hitoshi, *120*
Moholy-Nagy, László, 33, *33*, 37, 43, *43*, 111, *111*, *137*, *138*, 173, *174*
Moisdon-Trembley, Stéphanie, *147*
Mollard, Claude, 69
Mollerup, Per, *56*, *73*
Mondrian, Piet, 12, 14, *138*, 172
Monguzzi, Bruno, 57
Montaigne, Michel de, 171
Moore, Richard, *195*
Moxon, Joseph, 169, *169*
Mukoda, Naoki, *47*
Müller-Brockmann, Josef, *5*, 97
Munari, Bruno, *135*
Muschamp, Herbert, *18*

Nagy, Paul, 15
Nash, Paul W., *22*
Neufert, Ernst, *206*
Newark, Quentin, 22
Newton, Isaac, 130
Niccoli, Niccolo, 206, *206*
Nietzsche, Friedrich, 144
Noell, Matthias, *161*
Nolde, Emil, *138*
Noorda, Bob, 62, 65
Norm, 8, 97, 98, *98*, 99, *99*, 100
Novosedlick, Will, *181*

Obrist, Hans Ulrich, 110, *111*
Oiticica, Hélio, *207*
Oldenburg, Claes, 78, *78*
Olyff, Michel, 62, 63
OMA (Office for Metropolitan Architecture), 168, *168*, 173, *183*, 184, *199*, 200, *200*
Ondak, Roman, 123
Oppenheim, Meret, *138*
Ortlos, 202, *202*, 203
Owens, Mark, 206, *206*, 207, *207*

Pächt, Otto, *169*
Pacioli, Luca, 75, *75*
Palladio, Andrea, 170, *170*
Palma, Paolo, *76*
Panofsky, Erwin, 206, *206*
Papp, Tibor, 15
Parkin, Alan, *62*
Parlan, Horace, 44, *44*

Passuth, Kristina, *33*, *174*
Pastoureau, Michel, 70, *70*, *130*
Pecquet, Claude, 62
Pemberton, John, 158
Pentagram, 62
Petit, Jean, 194, *194*
Petrucci, Armando, *56*
Piano, Renzo, 55, 60, *60*, 62, 66, 72
Picasso, Pablo, 12, 38, 192
Piel, Marc, 62, 64
Pierda (Pierre Portelette, dit), 30
Pierrefeu, François de, *186*
Pineles, Cipe, 18, 20, *20*
Pink Floyd, 15
Plagens, Peter, *175*
Plantureux, Serge, *30*, 32
Poinsot, Jean-Marc, 12, *12*
Pontus Hulten, Karl Gunnar, 60
Popova, Lûbov', *138*
Pothier, Pierre, 26, 33
Poynor, Rick, *5*, 6, *6*, *11*, *65*, *114*
Preston, Stuart, 44
Procter, William, 158
Proust, Marcel, 128, *129*
Prouvé, Jean, *206*
Purvis, Alston, *17*
Push Pin studios, 58

Quay, David, *78*
Quinton, Philippe, *71*

Rand, Paul, 71, *71*
Ransom, Sidney (voir Mosnar Yendis), 14
Rappo, François, 22, *22*
Rauschenberg, Robert, *137*
Man Ray (Emmanuel Rudnitsky, dit), 178
Reagan, Kevin, *36*
Redi, Ivan, *203*
Redi, Andrea, *203*
Reece, Dizzy, *44*
Reichert, Achim, 119, 120
Reinfurt, David, *18*, *20*
Reiser, Jesse, 204, *204*, 205
Renonciat, Annie, *30*
Richter, Hans, 58, *138*
Ridykeulous, 21
Riegl, Alois, *7*, 7
Rietveld, Gerrit, 115, *115*, *207*
Riley, Terence, *170*
Robinson, Frank Mason, 158
Rodari, Florian, *130*
Rodgers, Richard, 36
Rodtchenko, Alexandre, *30*, 37, 52
Rogers, Richard, 55, 60, *60*, 62, 66
Rosselius, Cosmas, 132
Roth, Dieter, *180*
Rothko, Mark, 131
Rothschild, Joan, *22*
Rouard, Margo, *58*
Rouault, Georges, 192
Rouffineau, Gilles, *206*
Ruder, Emil, 112
Ruysdael, Jacob van, *179*

Sabine, Madeleine, 32
Sandberg, Willem, 59, 60, *60*
Sander, August, *32*
Saura, Antonio, 80
Sauvage, Nicole, 64
Sauvage, Anne-Marie, *51*, *73*
Savignac, Raymond, 48
Savina, Joseph, 192
Schapiro, Meyer, 7
Scherer, Jean-Paul, 15
Schiffrin, André, 165, *165*
Schlitten, Don, 43, *43*
Schmitz, Martina, *40*
Schuitema, Paul, 112
Schwitters, Kurt, 12, 84, 138, *138*, 139, *139*
Scotford, Martha, *20*, *22*, *199*
Scott Brown, Denise, *18*, *112*, *169*, *181*
Sebris, Amanda, *168*
Seguin, Jean-Pierre, 60
Shepheard, Paul, 129, *129*
Sherman, Cindy, *172*, 180
Shnier, John, *168*
Shônagon, Sei, 23, *23*
Sirkel, Indrek, *115*
Smithson, Robert, *172*
Snow, Michael, 47
Sontag, Susan, 11, *11*, 32, *32*
Soutif, Daniel, *35*
SP Millot, 87
Spinoza, Baruch, *138*, 144, 149
Steichen, Edward, 30, 32
Steichen Martin, Mary, *30*
Steinweg, Marcus, *147*
Steinweiss, Alex, 35, *35*, 36, *36*, 37, 38, 39
Stern, Dominique, 26
Stone, Declan, 55
Stone, Garech, 55
Stone Martin, David, 40, *40*, 41, *41*, 43, *43*, 44, 47, *47*
The Stone Twins, 55, *55*, 56, 73
Stonorov, Oscar, 184
Sutnar, Ladislav, 26, 52
Swasy, Alecia, 158

Tajiri, Shinkichi, 81
Taniguchi, Yoshio, *65*
Taschen, Benedikt, 201
Tatum, Art, 41
Teige, Karel, 120
Teschner, Frédéric, *73*
Tiepolo, Giambattista, *179*
Todorov, Tzvetan, *85*
Tombeur, Jef, *22*
Topor, Roland, 64
Total Design, 61, 77, *77*
Toulouse-Lautrec, Henri de, 48
Trautmann, Catherine, 71
Triggs, Teal, 21
Troups, Bobby, 43
Tschichold, Jan, 36, *36*, 76, *76*, 120
Tschumi, Bernard, *168*

Umemoto, Nanako, 204, *204*, 205
Underware, *204*
Unimark International, 65

Valéry, Paul, 160, *160*, 162, 183, 200, *200*
van de Velde, Henry, 111, *111*
van Dijk, Hans, *170*, 183, *183*
van Doesburg, Theo, 84
van Loo, Anne, *111*
van Rixtel, Robert, *76*

van Toorn, Jan, 114, *114*
Vautier, Mireille, *26*
VB Production, 62
VDA (Visuel Design Association), 64, 65, 66, 68, *68*, 69, 72
Venturi, Robert, *18*, *112*, *169*, 181, *181*
Vermeer, Johannes, *179*
Veyrin-Forrer, Jeanne, 22, *22*
Vier5, 8, 119, 120, 123, 125
Vignelli, Massimo, 61, 62, 65
Villeneuve, Gabrielle-Suzanne de, *135*
Vincent, Bruno, *163*
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, 171, *171*
Visuel Design, 64, 72
Vit, Armin, *22*
Volk, Ulla, *30*
Voillereau, Alice, *26*
Vostell, Volf, *207*
Vox, Maximilien, 50
Vriesendorp, Madelon, *168*

Wagemaker, Jaap, 80, 81
Walser, Robert, *138*, 139
Warburg, Aby, 7
Warde, Beatrice, 22
Warhol, Andy, 43, 44, *44*, 47, *137*, 180
Warhola, Julia, 44
Weiner, Lawrence, 144, *144*
Weingart, Wolfgang, 112
Wertheimer, Odile, *26*
Westerveld, Wim, *76*
Whalley, Joyce Irene, *30*
White, Mason, *205*
Widmer, Jean, 8, 50, 52, *52*, 55, 57, *57*, 58, *58*, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 110, 113
Wijdeveld, Hendrik, 84
Wilkerson, Don, 44
Wilkins, Bridget, 6, *6*
Willi, Peter, *26*
Williams, Anthony, 44
Wittkower, Rudolf, 206
Wlassikoff, Michel, *73*, *115*
Wolff, Francis, 43, 44
Wolff-Olins, 62, 63
Wölfflin, Heinrich, 7, *7*
WD+RU (Women's Designer and Research Unit), 21
Wright, Frank Lloyd, 170, *170*
Wu, 22, 23
Wyman, Lance, 61, 63

Yates, Frances, 132, *132*, 145
Yendis, Mosnar, 14
Ylla (Camilla Koffler, dite), 30

Zenghelis, Elia, *168*
Zenghelis, Zoe, *168*
Zintzmeyer, Jörg, 64
Zolghadr, Tirdad, *99*
Zwart, Piet, 112